

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y
Literatura Hispanoamericana)**



TESIS DOCTORAL

Haroldo Conti: narrativa de un cazador

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Youssouph Coly

Directora

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-695-0739-1

© Youssouph Coly, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**HAROLDO CONTI:
NARRATIVA DE UN CAZADOR**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
Youssouph Coly

Bajo la dirección de la doctora
Juana Martínez Gómez
Catedrática

Madrid, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL
HAROLDO CONTI:
NARRATIVA DE UN CAZADOR

DOCTORANDO: Youssouph Coly
DIRECTORA: Dra. Juana Martínez Gómez
DEPARTAMENTO: Filología Española IV

Madrid, 2011

ÍNDICE

<i>Agradecimientos y dedicatoria</i>	9
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE: HAROLDO CONTI Y SU CONTEXTO	19
I- HAROLDO CONTI: DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS	23
II- CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL	33
III- CONTEXTO LITERARIO	47
1- Una perspectiva histórica hasta 1976.....	47
2- El <i>Nouveau Roman</i>	69
IV – CONTEXTO FILOSÓFICO: EL EXISTENCIALISMO	77
V – CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA PARTE	87
 SEGUNDA PARTE: LA NOVELÍSTICA DE HAROLDO CONTI	 91
I- SUDESTE	93
A- NOVELA DE SILENCIO	100
1- Escritura del silencio	100
2- La descripción: para una toposemia funcional	107
B- LA MARGINALIDAD	121
1- El vagabundeo o la búsqueda del centro	123
2- El otro y el yo	138
C- EL LENGUAJE DEL ESPACIO	149
1- Narrador flotante	150
2- Lenguaje melancólico	159
II- ALREDEDOR DE LA JAULA	167
A- LA JAULA: DIALÉCTICA DEL ADENTRO Y EL AFUERA	171
1- Dentro de la jaula, la jaula	172
2- Fuera de la jaula, la jaula	176
B- ALREDEDOR DE LA JAULA , NOVELA DEL DESPOJO	185
1- Los personajes despojados	186
2- Milo: el asalto a las jaulas	193
C- EL ELEMENTO CINEMATOGRAFICO	204
1- Las referencias fílmicas	205
2- Las técnicas cinematográficas	211

III- EN VIDA	221
A- EN VIDA: NOVELA EXISTENCIALISTA	227
1- La angustia	228
2- La búsqueda de la autenticidad	244
B- LOS VAGABUNDEOS DE ORESTE	255
1- Oreste: un “flâneur” bonaerense	256
2- Los vagabundeos temporales	265
C- EL NARRADOR: DIALÉCTICA DE LAS POSICIONES Y DISPOSICIONES	278
1- Acercamiento: narración subjetiva	279
2- Seudoalejamiento: “narración oculta”	286
IV- MASCARÓ, EL CAZADOR AMERICANO	291
A- EL CIRCO: METÁFORA DE LA SUBVERSIÓN	297
1- Nomadismo y metamorfosis	297
2- Del arte a la subversión	310
B- EL GROTESCO COMO ESTRATEGIA DE SUBVERSIÓN	327
1- Personajes grotescos	328
2- Lenguaje grotesco	335
C- DE LA NOVELA DEL CIRCO A LA NOVELA CIRCO: INTERTEXTUALIDADES	346
1- Intertextualidad endoliteraria	347
2- Intertextualidad exoliteraria	353
V- CONCLUSIÓN DE LA SEGUNDA PARTE: VALORACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DE HAROLDO CONTI	361
A –Los contenidos temáticos	361
B –Los personajes	363
C –El discurso	364
TERCERA PARTE: LA CUENTÍSTICA DE HAROLDO CONTI	369
I- EL UNIVERSO DE LA MARGINALIDAD	381
A –«Marcado» o la peste del río	384
B –«Todos los veranos» o la historia del padre vagabundo	390
C –«Como un león» o de un vagabundo <i>in posse</i>	397
D –«El último» o de un vagabundo <i>in esse</i>	404

II- DEL PUEBLO Y SUS HOMBRES	411
A –«Los novios» o los amores de ocaso en tiempos de soledad	415
B –« <i>Ad Astra</i> » o un nuevo Ícaro en el pueblo	419
C –«Muerte de un hermano» o el último éxodo	424
D –«Perdido» o cuando el caracol sale de su concha	427
E –«La balada del álamo carolina» o el canto alegórico al árbol	431
F –«Las Doce a Bragado» o las carreras espacio-temporales del tío	436
G –«Mi madre andaba en la luz» o el viaje al útero	440
H –«Perfumada noche» o <i>de vita mortequ</i>	448
III- INCURSIONES EN LO POLICIAL	453
A –«Cinegética» o del arte de cazar a hombres	456
B –«Con gringo» o la crónica de una ejecución	459
C –«Rosas de picardía» o de lo detectivesco a lo psicoanalítico	463
IV- DOS VISIONES SATÍRICAS DEL UNIVERSO PERSONAL	469
A –«Devociones» o las paradojas de la fe	472
B –«Bibliográfica» o la producción literaria al descubierto	477
V- EL TANGO DE LA MEMORIA	483
A –«Los caminos» o sobre literatura y memoria	486
B –«Memoria y celebración» o las celebraciones de la memoria	488
C –«Tristezas de la otra banda» o del viaje espacial al viaje temporal	491
D –«A la diestra» o entre la memoria y la imaginación	496
VI- EL OJO DE LA CÁMARA: DISCURSO MIMÉTICO Y TEXTURAS FÍLMICAS	501
A –«Otra gente»: las verdades de las posturas perceptivas	504
B –«La espera»: planos superpuestos o el texto como una pantalla	508
C –«La causa»: un “collage” sobre las dictaduras latinoamericanas	511
VII- CONCLUSIÓN DE LA TERCERA PARTE: VALORACIÓN DE LA CUENTÍSTICA DE HAROLDO CONTI	519
A – Los motivos y los personajes	519
B – El discurso	520
CONCLUSIONES FINALES	523
BIBLIOGRAFÍA	529
A – Obras de Haroldo Conti	531
B – Obras sobre Haroldo Conti	532
C – Otras obras consultadas	536

Agradecimientos y dedicatoria

Quiero expresar mi profunda gratitud para con todas las personas que, de una u otra forma, han contribuido al proceso de elaboración de esta tesis doctoral. Quisiera agradecer principalmente:

- a mi directora, la profesora Juana Martínez Gómez, por su disponibilidad, sus consejos y sus valiosas orientaciones metodológicas;
- a todos los profesores del Departamento de Filología Española IV de la Universidad Complutense de Madrid por las luces con las que iluminaron mis pasos;
- a mi mujer, Mariame, por su amor, su apoyo constante y su comprensión;
- a Deme, Khadre, Marisa, Mariví, Yera, Joan, Angels, por su amistad.

Esta tesis está dedicada a mis padres, Oumar y Saly, y a mi hermano, Ousmane.

INTRODUCCIÓN

“Cuando yo sea hombre entonces
seré un cazador.”
INDIOS KWAKIUTL¹

Así de científicos vagábamos por el
verde mundo, antes que viniera el
álamo y posiblemente la tristeza y este
oficio de cazar hombres e historias
con esta máquina de letras que gatilla
como aquella liviana escopeta del 12.²

Estas dos citas resumen muy bien la praxis narrativa de Haroldo Conti. Pues, si tenemos en cuenta que para los pueblos primitivos, como los Kwakiutl o los Dogon del Mali, los cazadores constituyen, por su destreza, su temeridad y su buen manejo de las armas, la casta de los admirados guerreros encargados de defender y proteger a la población que así lo requiere, fácil es entender de estas líneas que Conti concibe su literatura como una actividad cinegética, revolucionaria. Sin embargo, la poca crítica que se ha afanado en torno a su obra la define como una literatura alejada de las preocupaciones políticas y sociales que conforman el ambiente convulsivo de su momento de producción.³ Fundamentan su análisis en la opinión según la cual los textos contianos se inscriben fuera del realismo socialista de corte contestatario que impugna la situación política y social de

¹ Haroldo Conti: **Mascaró, el cazador americano**, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 17.

² Idem, **Cuentos completos**, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 346.

³ A pesar de las numerosas menciones a Haroldo Conti en libros, revistas, coloquios, congresos y actos de homenaje a su figura, una aproximación a la crítica de su obra revela una gran escasez de análisis profundos de su literatura. Muchas veces, el interés queda acaparado por sus circunstancias, su compromiso político, su secuestro y su asesinato. Los pocos estudios de su obra se interesan por aspectos muy concretos de su narrativa, como el tratamiento del espacio, el motivo del viaje, el tema de la marginalidad, el de la subversión, relacionándolos casi siempre con su compromiso político. La bibliografía sobre Haroldo Conti sufre de una falta de estudios profundos, en el sentido filológico, que busquen sacar la verdadera esencia de toda su praxis narrativa y definir esa seña de identidad que, desde nuestro punto de vista, tiene, sobre todo en lo que a las técnicas narrativas se refiere.

una Argentina de los años cincuenta hasta los setenta marcada por dictaduras violentas, falta de libertad, censura, golpes de Estado, terrorismo urbano, represiones de toda clase, etc.¹ Pues, frente a una literatura panfletaria, de denuncia, Conti cultiva otra orientada hacia la descripción y el rescate de individuos y espacios marginados, de acuerdo con las directrices de la revista *Crisis* en la que colabora². Frente al discurso político, Conti opta por una narrativa que se quiere, como la de Walt Whitman, portadora de la voz a los colectivos sin voz y sin capítulo en la literatura argentina. En esto y en la celebración de la vida de esos hombres reside parte de su compromiso.

La lectura equivocada de la narrativa contiana se debe a una diferencia de apreciación del compromiso en el campo de la literatura. Si para muchos el compromiso se entiende en el sentido sartreano o en la postura del realismo socialista y marxista-leninista, es decir, traducir en la praxis literaria la denuncia clara e inequívoca de los desajustes político-sociales atacando directamente a los estratos hegemónicos³, Conti aboga por un compromiso con la sociedad y con la vida de las masas populares, el acercamiento a los sectores marginados, al pueblo llano, a los que hacen la verdadera esencia del temple argentino. El suyo es un compromiso con la vida y un humanismo

¹ Haroldo Conti comienza a escribir en un contexto de polémica, en un clima de debate intelectual, después de la caída del primer peronismo, sobre la postura que debe adoptar el intelectual y el escritor en relación con la realidad social y política. Revistas como *Centro*, *Contorno*, *Polémica Literaria*, *El grillo de papel* y otras auspician espacios de debate sobre los postulados de Jean-Paul Sartre sobre el “engagement” o de Bertold Brecht y Georg Lukacs en torno al realismo socialista. Cf.: Eduardo Romano: «Prólogo» a **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008, p. 14.

² Sobre la línea editorial de *Crisis*, ver María Sonderegger: **Revista Crisis (1973-1976), antología**, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

³ Esta literatura panfletaria es cultivada, entre otros escritores, por Rodolfo Walsh. Su **Operación masacre** es muy significativa en este aspecto.

de primer orden¹. Su opinión es que el intelectual puede estar comprometido con la contestación política y no desarrollar una literatura contestataria políticamente.

Con este compromiso vital, repetimos, Conti acude al rescate de los olvidados: los marginales del Delta, los marginales de la ciudad y los del interior. Su narrativa propone una incursión en lo más hondo de la conciencia de los marginales y un buceo en el alma humana para sacar a flote sus relaciones con la realidad. Además, el lector descubre en su praxis literaria una búsqueda de un lenguaje original, lleno de expresividad emocional y de sagacidad humorística, pero también invadido por otras formas expresivas y artísticas². En esto, lo cinematográfico, el arte, en general, la cultura popular, la reflexión filosófica y hasta metafísica ocupan un lugar preponderante y se rastrean en todos sus textos.

Conscientes de todos estos parámetros, en esta tesis que queremos esencialmente hermenéutica, es decir, basada fundamentalmente en el estudio profundo de los textos como base primera de nuestro análisis, recurriremos, como no puede ser de otra manera, a las teorías literarias, sobre todo de la escuela estructuralista francesa con Barthes y Genette³, y

¹ Según el escritor Humberto Constantini, Conti era un militante de la lucha antimilitarista que no aceptaba el cercenamiento de la libertad del hombre porque era profundamente humanista. Por esta razón, toda su literatura viene a resumirse en una exaltación de la libertad y la dignidad humana, en contra de la violencia en todas sus formas. Cf. Entrevista en: Eduardo Romano: **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Op. cit., p. 83.

² La narrativa de Conti cae a la vez en el reino de los marginales y en lo que Anita Arroyo llama «el reino de las palabras» Cf. Anita Arroyo: **Narrativa hispanoamericana actual (América y sus problemas)**, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980, pp. 343-357.

³ Manejaremos conceptos de Genette elaborados en su **Figuras III** (Barcelona, Lumen, 1989) y su **Nuevo discurso del relato** (Madrid, Cátedra, 1998) y los de Roland Barthes («Introducción al análisis estructural de los relatos», Roland Barthes et al.: **Análisis estructural del relato**, México, Premiá, 1982, pp. 9-43.)

los estudiosos anglosajones Seymour Chatman¹ y Wayne Booth². También, por la fuerte concentración de aspectos psicológicos y filosóficos en la descripción y conformación de la personalidad de los protagonistas, recurriremos mucho a textos de psicología, filosofía (sobre todo existencialista) y sociología, orientados todos hacia el análisis comportamental del individuo en una sociedad moderna. Utilizaremos también estudios antropológicos de Gilbert Durand³ y Mircea Eliade⁴ para desentrañar los elementos arquetípicos que configuran la cadena de significados míticos de la narrativa contiana.

También, conviene precisar el procedimiento que vamos a utilizar en esta tesis. Nuestro propósito no es un análisis orientado, es el acompañamiento paso a paso de la obra de Haroldo Conti para descubrir los rasgos más característicos, su modo de ser artístico. Dada la inexistencia de estudios que a la vez abarquen toda la narrativa de nuestro autor y no estén orientados sólo hacia aspectos muy concretos⁵, esta tesis se hace necesaria

¹ Seymour Chatman: **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine**, Madrid, Taurus, 1990.

² Wayne Booth: **Retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch, 1978.

³ Gilbert Durand: **Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**, Paris, Bordas, 1973.

⁴ Mircea Eliade: **Lo profano y lo sagrado**, Barcelona, Paidós, 2009.

⁵ Que sepamos, existen sólo dos tesis doctorales dedicadas a la obra de Haroldo Conti: la de Julio Premat y la de Hugo de Marinis. En **Haroldo Conti et Antonio Di Benedetto. Deux écritures de l'espace**. (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992), Premat hace un análisis comparativo orientado exclusivamente al tratamiento del espacio en los dos narradores. En cambio, Hugo de Marinis (**Cultura marginal y raíces populares en la obra de Haroldo Conti**, Universidad de Toronto, 1999), si bien es cierto que estudia toda la obra de Conti, sólo la aborda desde la perspectiva del contexto político-cultural de producción del autor, dejando de lado o menospreciando muchos aspectos más. En su libro, **Haroldo Conti y el PRT. Arte y subversión** (Buenos Aires, Ediciones Amerindia, 2004) Nilda Susana Redondo ofrece un acercamiento a la obra del escritor desde el punto de vista del marxismo, intentando relacionar ciertos aspectos de ésta con la militancia de Conti en la Extrema Izquierda argentina. Marta Morello – Frosch («Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, 125, oct./dic. 1983, pp. 839-851) y Eduardo Romano (Estudio preliminar y notas a **Cuentos y relatos de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1976, pp. 3-32) analizan los temas principales de la narrativa contiana mientras que Gerardo Mario Goloboff («Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara», *Nuevos Aires*, 9, dic. 1972 –enero –Febr.1973, pp.3-17.) destaca el tono desenfático,

y constituye, asimismo, un intento de rescate del gran narrador que es Conti, víctima de sus circunstancias.¹ Proponemos aquí un acercamiento a las novelas y cuentos que privilegie el análisis textual sobre cualquier otra consideración aunque, se entiende, apelaremos a menudo a los señalados aspectos filosóficos, sociológicos, políticos y culturales para ilustrar nuestras apreciaciones.

Para facilitar la organización coherente de la tesis, trabajaremos partiendo de nudos privilegiados a partir de los cuales intentaremos desplegar el abanico de significantes. Estudiaremos cada obra individualmente, partiendo de esos temas y aspectos centrales para acceder a los temas derivados.² Insistiremos en cada caso en la relación entre diégesis y enunciación. Asimismo, en la primera parte, analizaremos las circunstancias vitales del autor y el contexto en el que nace y se desarrolla su narrativa. En la segunda, procederemos a una lectura detenida de sus novelas siguiendo un orden cronológico. La tercera parte se dedicará a los cuentos, los cuales agruparemos en centros de interés. Estas dos partes (la segunda y la tercera) dispondrán cada una de un apartado dedicado a recoger las respectivas conclusiones. Cerraremos esta tesis con una conclusión general y la lista de la bibliografía utilizada.

desposeído e insatisfecho de sus narraciones. En otro artículo Eduardo Romano destaca algunas claves interpretativas de la narrativa contiana («Algunas maneras de leer a Haroldo Conti», en: Nestor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti. Biografía de un Cazador**, Buenos Aires, Editorial Homo Sapiens – Tea, 1999, pp.127-136)

¹ Hay que reconocer que las tendencias se están invirtiendo, al menos en lo que se refiere a la reedición de su obra en Argentina como en España. En este último país, por ejemplo, una encuesta organizada por *Babelia*, el suplemento literario del diario *El País* entre cincuenta críticos y periodistas declara **Sudeste** sexto entre los veinte mejores libros del año 2009. Cf. *El País*: *Babelia* 25 y 26 de diciembre del 2009.

² Siguiendo con el símil cinegético, diremos que en nuestra caza en la narrativa de Haroldo Conti utilizaremos municiones de balines. Dispararemos sobre un blanco principal para alcanzar al mismo tiempo todos los elementos colindantes.

PRIMERA PARTE:
HAROLDO CONTI Y SU CONTEXTO

En **Meditaciones del Quijote**¹, José Ortega y Gasset, reflexionando sobre la contingencia del hombre, destaca el papel que desempeñan sus circunstancias en la realización y conformación de su ser. Para el filósofo español, «El hombre rinde al máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo»². Entendiendo la circunstancia³ del hombre como todo lo que está en torno a él, podemos decir que la reflexión de Ortega y Gasset puede aplicarse también a la obra de un escritor.

Sin embargo, en el caso de un autor y de sus textos, preferimos utilizar el concepto de “contexto” en vez de “circunstancia”. El contexto de un escritor y de su obra como producto cultural intersubjetivo es la suma de acontecimientos, de datos –históricos, políticos, económicos, sociales, filosóficos, literarios, etc.– que condicionan la formación del autor y los mecanismos de su producción artística⁴.

En los inicios del análisis de una novela de Rachel Queiroz, Heinz Willi Wittschier insiste en que «a literatura ibero-americana não deve ser interpretada principalmente a partir do texto, porém do contexto. Mormente a literatura ibero-americana, que não existe sem predicados sociais, e estes são sempre um conjunto de fatos contextuais!»⁵ Desde este punto de vista,

¹ José Ortega y Gasset: **Meditaciones del Quijote**, Madrid, Cátedra, 1990, p.77.

² *Ibidem*, p.62.

³ La palabra viene de los vocablos latinos *circum* (círculo) y *stare* (estar).

⁴ Hemos de señalar que esta concepción sociocrítica del término “contexto” es diferente de la que viene de la lingüística. Según ésta, el contexto es el conjunto lingüístico que precede o sigue a una forma o unidad.

⁵ Heinz Willi Wittschier: «Texto e contexto no romance *O Quinze*», en: **Texto y contexto en la literatura iberoamericana**, Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1980, p. 346.

la comprensión de la narrativa de Haroldo Conti pasa por nuestra familiarización con las circunstancias vitales y los datos contextuales de carácter político, social, histórico-literario, literario y filosófico en los que se desenvuelven el autor y su narrativa.

I - HAROLDO CONTI: DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS

25 de mayo de 1925. Chacabuco, un pueblo de la provincia de Buenos Aires, a unos doscientos kilómetros de la capital argentina . Por la calle Olavarría, nace Haroldo Pedro Conti, hijo de Pedro Conti y de Patronila Lombardi. Niño muy travieso y amante de los juegos de pelota, como todos los de su edad, Haroldo pasa su infancia en su pueblo, donde cursa sus estudios primarios.

Tras un intento fracasado de establecerse la familia Conti en Buenos Aires y el divorcio de sus padres, Haroldo regresa al pueblo con su “viejo”. En este período, sigue a su padre en sus andanzas –pues era tendero ambulante y caudillo fundador de la sección de Chacabuco del Partido Peronista- y recorre casi todos los pueblos de la región. Vive durante un tiempo con su tía materna Haydée Lombardi. En una entrevista concedida a Néstor Restivo y Camilo Sánchez, la tía Haydée cuenta lo feliz que se sentía el joven Haroldo en el pueblo; también pone de relieve el especial interés que éste prestaba al elemento vegetal, a los árboles:

Tengo un detalle que acá, en la punta del cantero, había nacido un ceibo al que tuvieron que sacar porque levantaba las baldosas. Un retoño del árbol fue plantado en la plaza de Chacabuco, ahí cerca del monumento de San Martín. El tendría 7 u 8 años y se preocupaba por ir al ceibo y venía a contarnos cómo crecía. Recuerdo las navidades... Yo las pasaba en mi escuelita, donde enseñaba. Armaba los pesebres y Haroldo, me acuerdo, vino a ayudarme tres navidades seguidas, y me preparó unos pesebres hermosos.¹

¹ Cf. Néstor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti: Biografía de un cazador**, Buenos Aires, Homo Sapiens –TEA, 1999, pp. 27-28.

Su espíritu melancólico y su carácter inquieto hacen de él un ser incapaz de estar fijo en un lugar: le gustaba andar. Andar por el pueblo, pero también andar por el campo. También le gustaba escribir y, sobre todo, leer. En la misma entrevista, Haydée Lombardi, que satisfacía sus ansias lectoras, declara que Conti «Tenía una inclinación a lo romántico, a lo melancólico» y que siempre andaba detrás de ella pidiéndole libros, sobre todo de cuentos, de fantasía.¹

En 1938, cuando le llega la edad para la secundaria, su madre, Patronila Lombardi, se lo lleva a Buenos Aires y logra internarlo en el Colegio Don Bosco de Ramos Mejía. A pesar de su juventud, pasa a ser maestro en una escuela primaria de General Pirán.

Por problemas familiares, e influido por el ambiente en el que le toca vivir –pues se ha criado en una familia muy católica –, Haroldo Conti cede a las presiones familiares e ingresa, sin vocación natural para el sacerdocio, en el Seminario de los padres Salesianos. Luego, pasa al Seminario Metropolitano Canciliar de Villa Devoto donde continúa sus estudios y desarrolla su creatividad pintando, dibujando y organizando representaciones teatrales. Sobre estas actividades y el arte de Conti, declara lo siguiente el presbítero Francisco Veneziale, uno de sus antiguos compañeros de seminario:

Haroldo participaba mucho del teatro, títeres y de un taller de pinturas. Era un excelente artista y muy reconocido dentro del Seminario. Una vez realizó una representación de un seminarista con el rostro de Cristo que mereció una

¹ Cf. Néstor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti: Biografía de un cazador**, Op. cit., p. 28.

menCIÓN de honor. Sobre la obra de Chesterton pintaba unas hermosas imágenes con lavados de témperas y luego con plumín y tinta china formaba sombras y claro-oscuros muy bellos. También dibujaba las tapas de las revistas que se hacían, como una para un libro del padre Angel Modoti, de Misiones, que se llamó **Ni más ni menos**. En cuanto al teatro, dirigió y actuó en la obra de Calderón y también fue reconocido por el seminario, incluso en el anuario de 1945, donde aparece mencionado. Esto, vale aclararlo, es algo que les ocurre a muy pocos seminaristas. Es un orgullo obtenerlo.¹

A los dos años de “sacerdocio” (en 1946), una crisis religiosa le obliga a rebelarse y abandonar el seminario, como él mismo lo declara en una entrevista para la revista *Gente*:

Estudié de sacerdote, con sotana y todo. Leía libros misionales, libros escritos por misioneros. Me imaginaba en algún confín del mundo redimiendo infieles (...). Finalmente todo eso acabó: tuve una gran crisis religiosa y volví a mi pueblo. Cada persona tiene destinado un paisaje y debe coincidir con él.²

Cuando deja el seminario, su tía Nila le consigue un trabajo en un Banco de Olivos. Al poco tiempo, compra un camión de transporte en sociedad con un amigo. Pero esta aventura durará poco: se quiebra el negocio. Conti comienza entonces (1947) estudios de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Los cursos de aviación realizados en 1948 y coronados por un título de piloto civil le permiten descubrir el paisaje isleño del Delta durante los vuelos efectuados desde el aeródromo de Don Torcuato:

¹ Cf. Entrevista en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez, Op. cit., p. 52.

² Haroldo Conti, Entrevista en la revista *Gente*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1971.

Cada vez que hacía rumbo al Noreste, apenas cobraba un poco de altura, aquel paisaje desgajado con brazos de agua que parecían tantear una forma, se desplazaba debajo del zumbido del Piper o el Navion o el Cessna que tripulaba.¹

En 1952, el Club “Gente de Cine” le otorga dos becas para iniciarse a las técnicas cinematográficas. Realiza sus primeras experiencias como ayudante de dirección y trabaja un tiempo en el Ministerio de relaciones Exteriores. Luego de concluir sus estudios universitarios en 1954, trabaja hasta 1967 como profesor suplente de literatura, filosofía y educación democrática, y Realidad Argentina en el Colegio Nacional “Mariano Moreno”, el Colegio Nacional N° 6 “Manuel Belgrano” y el Liceo N° 11 de la calle Triunvirato, respectivamente.

En 1955, su segunda obra de teatro², **Examinado**, pieza de un acto, gana el premio OLAT y es seleccionada para ser leída en un ciclo del Teatro Odeón³. El mismo año, se casa con Dora Campos, con la que tendrá dos hijos: Alejandra (1957) y Marcelo (1960). Empieza en octubre la redacción de la novela **Río madre**, retitulada **Ligados**, que no llegará a terminar.⁴

En su casa alquilada en el arroyo de Gambados, entre Sarmiento y Luján, trabaja durante los fines de semana en 1960 en la reparación de su velero “Alejandra”, del nombre de su hija. Al mismo tiempo, empieza

¹ Haroldo Conti, Declaraciones recogidas en: Rodolfo Benasso: **El mundo de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969, p.57.

² Escrita en 1944, cuando el autor era seminarista, la primera pieza teatral de Conti lleva el título de **El buey risueño** y versa sobre Chesterton.

³ Sobre la experiencia teatral de Conti, véase su reportaje: «La hermosa gente al final del camino», *Crisis*, núm. 21, Buenos Aires, enero de 1975, pp.48-50.

⁴ Aparecerá después en la edición de Galaxia Guttenberg dirigida por Eduardo Romano. Cf. Haroldo Conti: **Sudeste-Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000.

Sudeste. Publica «La causa», relato que obtiene un premio en el concurso internacional de Time-Life junto con **Ceremonia secreta** de Marco Denevi. Conti termina de escribir **Sudeste** en 1961 y se lanza al vagabundeo por las islas del Delta. Esta novela, la primera suya, recoge gran parte de las experiencias vividas en estos parajes. También deja perfilarse las características esenciales de la narrativa del autor: personajes vagabundos, soledad y silencio melancólico, lenguaje a la vez coloquial y lírico, ternura en las descripciones, etc. En 1962, **Sudeste** obtiene una distinción ganando el primer premio de novela en el concurso organizado por Fabril Editora. Por entonces, Haroldo realiza numerosos viajes hasta Brasil como tripulante del yawl “Atlantic”.

En 1963, la revista *Baires* publica el cuento «Marcado» y, al año siguiente, aparece el segundo libro de Conti, **Todos los veranos**. Ganador del segundo premio del concurso municipal de Buenos Aires en 1964, este libro consta de cinco cuentos: «Todos los veranos», «Los novios», «Ad Astra», «Muerte de un hermano» y el ya publicado «La causa».

Haroldo se instala durante unas semanas de 1965 en el Puerto de la Paloma, a la altura del Cabo de Santa María (Rocha, Uruguay), tras naufragar con el “Atlantic”. Allí, traba amistad con personajes lugareños y participa en competencias de natación a largo aliento y pesca mar adentro a bordo del “Gaviota”. En un viaje a la Rioja por motivo de una feria del libro, conoce a Daniel Moyano, con el que traba amistad.

Su tercer libro y segunda novela aparece en 1966 bajo el título de **Alrededor de la jaula** y gana el concurso de la Universidad de Veracruz (México). A raíz de ello, es publicada simultáneamente en ese país y en Buenos Aires. Posteriormente, será adaptada al cine por Sergio Renán en *Crece de golpe* (1976), con el guión de Aída Bortnik¹. El mismo año de la aparición de esta novela, la editorial Jorge Álvarez incluye su cuento «Cinegética» en sus **Crónicas con espías**².

En 1967, Conti empieza a trabajar como profesor de latín en el Liceo Nacional N° 7 de Callao y Corrientes, donde conoce a Marta Acuña. El Centro Editor de América Latina publica en su “Serie del Encuentro” su segundo volumen de cuentos, **Con otra gente**. En este libro, vuelven a aparecer «Los novios», «Todos los veranos», «Muerte de un hermano» y «Cinegética», en compañía de cuatro cuentos inéditos hasta la fecha: «Como un león», «Otra gente», «Perdido» y «El último».

Haroldo Conti trabaja como guionista de cine publicitario y participa en la filmación de un documental sobre la Antártida en 1969. En 1970, se separa de Dora Campos para irse a vivir con Marta Acuña; lo cual provoca una grave crisis familiar. Al año siguiente, viaja a Cuba, invitado como jurado del concurso de Casa de las Américas:

Por ese entonces, en 1971, me sucedió algo cuya trascendencia iba a vislumbrar más tarde. Me nombraron jurado de Casa de las Américas en La Habana. Esta experiencia me marcó profundamente y se revirtió luego en lo que produce (...).

¹ Para mayor información sobre los detalles de la adaptación cinematográfica de **Alrededor de la jaula** (*Crece de golpe*), consultar la entrevista a Sergio Renán en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez, Op. cit., pp. 107-114.

² Cf. **Crónicas con espías**. Selección, prólogo y notas de Juan-Jacobo Bajarla. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1966, pp. 19-29.

Cuba es una especie de colina de América desde donde se divisa todo el continente. Desde La Habana tomé conciencia de América Latina¹.

En su viaje de regreso de La Habana, pasa por Europa. Visita sobre todo España e Italia y se va desencantado del Viejo Continente, en donde, dice, «hay poco que me interesa»².

En Vida, la tercera novela de Conti, gana en España el premio Barral de narrativa en 1971 y es editada en Barcelona. En 1972, su cuento «Con gringo» sale publicado en el N° 71 de la revista cubana *Casa de las Américas*. En una carta antológica, ejemplo de coherencia, firmada el 28 de febrero de ese año, Haroldo rechaza una beca ofrecida por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Como motivo de este rechazo, sus convicciones ideológicas decididamente antiimperialistas:

...mis convicciones ideológicas me impiden postularme para un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta cuanto más no sea por fatalidad del sistema, una de las formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano en América Latina...³

Por entonces y, sobre todo después de su segundo viaje a Cuba como jurado en el concurso de Casa de las América en 1974, Conti milita activamente a favor del socialismo. En una entrevista concedida a Juan

¹ Haroldo Conti: «El boom de la literatura argentina fue sobre todo el boom de las editoriales». Entrevista en *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1973, p. 18.

² *Ibidem*.

³ Carta a Stephen L. Schlesinger de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Reproducida en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez, *Op. cit.*, p. 202.

Carlos Martini Real, confiesa abiertamente su apoyo al Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS)¹:

... quiero dejar establecido (...) que apoyo al FAS, a cuyo IV Congreso en el barrio de Ludueña, de Rosario, acabo de asistir, junto con mi compañera y los escritores Costantini y Santoro, que he ofrecido en Córdoba mi colaboración para lo que mande el compañero Agustín Tosco y que creo decididamente en la patria socialista. Más claro, imposible.²

También en la misma entrevista, Conti declara claramente la gran admiración que le inspiran la Revolución Cubana y el “camarada” Fidel Castro:

Podría hablar horas de Cuba porque es un tema que me apasiona (...). Dos cosas deseo destacar (...). Primero, aquella sociedad de los compañeros está basada en el respeto y el amor al hombre. Segundo, al haber solucionado la Revolución los problemas fundamentales del hombre (trabajo, vivienda, salud, educación, etc.) éste no vive consumido por la voracidad que caracteriza a nuestro mundo occidental y cristiano (...). Al salir de Cuba uno siente el cambio como una patada en el estómago. Allá todos los compañeros arrimando el hombro en una tarea común, sintiéndose dueños del país, hermanados en la Revolución, que no es una mera palabra sino una comunión constante, impulsados por una mística fundada en una doctrina clara, una movilización permanente, una militancia efectiva...

... tuve el extraordinario privilegio de estar con Fidel (...), el mismo que el día antes había visto en un documental del ICAIP disparando su fusil contra el enemigo, el legendario Fidel que vibra en la montaña, primero en la lucha, primero en el trabajo, primero en el ejemplo, voz y carne y alma de su pueblo, iluminado por la misma pasión que Martí, obstinado en su Revolución, claro y tajante en sus definiciones, franco en su mirada (...). En ese momento

¹ Coalición compuesta por el Partido Revolucionario de los Trabajadores, el Frente Revolucionario Peronista, el Partido Comunista Marxista Leninista y otras agrupaciones de izquierda.

² Haroldo Conti: «Compartir las luchas del pueblo». Entrevista con Juan Carlos Martini Real, *Crisis*, núm. 16, Buenos Aires, agosto de 1974, p.42.

recordé aquella frase de don Leopoldo Marechal, que decía más o menos: “Cuba no es un molde, es un ejemplo”.¹

Sin entrar en valoraciones personales sobre los puntos de vista de Conti aquí expuestos, señalaremos solamente que el mayor anhelo del autor en ese momento es que Argentina siga el modelo cubano para alcanzar, dice, una «sociedad más justa, más digna, más humana.»²

En el mismo 74, Haroldo Conti intensifica sus actividades intelectuales. Es jurado en un concurso de cuentos organizado por la Dirección de Cultura de la provincia argentina de Córdoba. Dicta conferencias para el Instituto Nacional de Cultura Peruana, al mismo tiempo que trabaja en sus dos últimos libros. Escribe el guión y participa en la filmación de la película *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, de Nicolás Sarquis. También empieza a colaborar con artículos de índole literaria y periodística en el diario *Clarín* y, sobre todo, en la revista bonaerense *Crisis*³.

La balada del álamo carolina, tercer volumen de cuentos del “Flaco”⁴ de Chacabuco, aparece en enero de 1975 con el sello de la editorial Corregidor. Consta de diez cuentos: «La balada del álamo carolina», «Las Doce a Bragado», «Mi madre andaba en la luz», «Ad Astra» (ya publicado en el primer libro de cuentos), «Devociones», «Bibliográfica», «Los caminos»,

¹ Haroldo Conti: «Compartir las luchas del pueblo», Op. cit., pp. 42-43.

² *Ibidem*, p.43.

³ Sobre la experiencia periodística de Haroldo Conti en *Crisis*, véase la entrevista a Aníbal Ford en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez, Op. cit., pp. 139-148.

⁴ Así es cómo le llaman sus amigos.

«Memoria y celebración» y «Tristezas de la otra banda»¹. A finales del mismo mes de enero de 1975, su última novela, **Mascaró el cazador americano**, gana el primer premio de novela del concurso de Casa de las Américas. Se publica simultáneamente en Cuba (Casa de las Américas) y en la Argentina (Colección «Crisis libros»).

En 1976, Haroldo Conti, hostigado por las repetidas amenazas que recibe de parte de los servicios de seguridad del régimen de facto del general Jorge Rafael Videla, a causa de su ya referido compromiso político, alquila discretamente una casa en la calle Fitz Roy, del barrio de Villa Crespo. Allí nace su hijo, Ernesto, en el mes de febrero. Allí escribe también su último cuento, «A la diestra»² el 4 de mayo, antes de ir a una sesión nocturna de cine en compañía de Marta Acuña. A su vuelta, ya en la madrugada del día 5, seis hombres armados, miembros de los servicios secretos, lo secuestran y no se vuelve a saber más de él hasta octubre de 1980, cuando el dictador Videla confiesa su muerte a periodistas de la agencia española EFE.

¹ Los tres últimos cuentos citados pertenecen a la sección “Homenaje” del libro.

² Cuento publicado póstumamente en la revista *Casa de las Américas*, núm. 107, La Habana, 1978.

II – CONTEXTO POLÍTICO–SOCIAL

En la historiografía política y social, se identifica con sobrada razón el período que va de la década de los 30 a los primeros años de la de los 80 como la era de las dictaduras en Argentina¹. De hecho, este aspecto vuelve como un *leitmotiv* en todos los estudios tendientes a destacar hasta qué punto lo político y lo social impactaron las actividades intelectuales del momento. Por nuestra parte, para contextualizar la narrativa de Haroldo Conti, partiremos de 1943, año clave que marca la entrada en la vida pública argentina de un hombre cuya figura planeó y sigue planeando en el cielo político del país: Juan Domingo Perón.

El 4 de julio de 1943, una junta militar, harta del deterioro de la situación social –fortalecimiento de la clase obrera, reivindicaciones salariales de la Confederación General de Trabajadores, especulaciones sobre los productos de primera necesidad, descontento general y repetidas huelgas y manifestaciones –; de la creación de la Unión Democrática Antifascista, vista como un peligro para la estabilidad; de los fraudes y la corrupción del poder ejecutivo controlado por el Partido Demócrata Nacional; y descontenta de la cesación del general Pedro Pablo Ramírez, ministro de guerra, derroca al presidente conservador Ramón S. Castillo. Inmediatamente, la junta militar ordena la disolución del Senado, de la

¹ Es significativo, desde este punto de vista, el libro del politólogo francés Frank Lafage: **L'Argentine des dictatures (1930 –1983). Pouvoir militaire et ideologie contre-révolutionnaire**, Paris, L'Harmattan, 1991. En este estudio, Lafage pone de manifiesto el corte eminentemente dictatorial de los numerosos regímenes militares que se sucedieron en la Argentina y el impacto de su política en la situación social del país.

Cámara de Diputados, de las asambleas de provincias y de la C.G.T., y se libra a la caza de los sindicalistas, los dirigentes comunistas y los profesores de universidad liberales y de izquierda. Fiel a la doctrina católica, el nuevo gobierno del general Pedro Pablo Ramírez se propone realizar la unión de los Argentinos, cristianizar al país bajo el signo del culto católico apostólico, favorecer la natalidad más que la inmigración, asegurar los beneficios del trabajo y el hogar seguro para cada familia, y extirpar las doctrinas del odio y el ateísmo mediante la consolidación de la soberanía de la ley¹. Sin embargo, dentro de la misma junta militar brotan discrepancias. Para una tendencia un tanto reaccionaria dirigida por un joven oficial, el coronel Juan Domingo Perón, el régimen debe romper con el apoyo exclusivo de la extrema derecha y asentar su legitimidad contando con una base popular, único garante de estabilidad institucional.

Subrayemos que, debido a la dificultad de los medios de comunicación y transportes durante la segunda Guerra Mundial, las naciones beligerantes se ven obligadas a abastecerse en Argentina, entre otros países. Esto provoca la promoción de la industrialización del país que alcanza su etapa dorada entre 1945 y 1946². Además de las exportaciones, se amplía el mercado interno con la subida del estándar de vida. Como consecuencia directa de la prosperidad de los núcleos urbanos, se observa un importante

¹ Cf. Frank Lafage, Op. cit., pp. 50-54.

² José Pavlotzky: **Historia clínica de mi país. Argentina: 1930 –1982**, Buenos Aires, Corregidor, 1983, pp. 121-122.

movimiento migratorio interno. Las poblaciones rurales empiezan a invadir las importantes ciudades en busca de mano de obra y bienestar¹.

La Argentina, que apoyaba a las potencias del eje Alemania –Italia – Japón en la guerra, se hunde en una crisis diplomática y política sin precedente tras la derrota de estas naciones. Para salvar la situación, el general Ramírez es forzado a la dimisión la noche del 24 al 25 de febrero 1944 y asume la presidencia el vicepresidente Edelmiro J. Farrell². Juan Domingo Perón pasa a ser una pieza central del régimen controlando el ejército y la clase obrera por el intermediario de los sindicatos. Se inicia entonces la llamada política populista de Perón: levantamiento del estado de sitio el 6 de agosto de 1945, reanudación de la acción de la oposición agrupada en la coalición llamada Junta de Coordinación Democrática, autorización del regreso de los exiliados políticos, reconstitución del Partido Comunista y de las organizaciones estudiantiles de extrema izquierda, participación de los trabajadores en la gestión de las empresas, creación del Instituto Nacional de Remuneraciones, aumento de los salarios, creación del “aguinaldo” o pago del decimotercer mes, construcción de viviendas para los obreros, etc. No cabe duda que esta política, estridentemente aplaudida por las masas populares del campo (los peones) y de las ciudades (los descamisados), no puede tener la aprobación de las altas esferas de la sociedad argentina. Y así fue. Los “contras”, apoyados por Spruille Braden, embajador de los Estados Unidos, son, básicamente, simpatizantes de la

¹ Sobre los movimientos migratorios en Argentina, véase, por ejemplo, «Literatura, política e identidad en “La fiesta del monstruo” de J. L. Borges y A. B. Casares» en Nilda M. Flawiá de Fernández: **Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias**, Vervuet, Iberoamericana, 2001, pp.61-71.

² Cf. Frank Lafage, Op. cit., p. 54.

Junta de Coordinación Democrática compuesta por la oligarquía derechista y sus instituciones (la Sociedad Rural, el Jockey Club, la Bolsa de Comercio, la Unión Industrial Argentina, etc.), las clases medias y las profesiones liberales. Reina entonces un clima de confrontación entre los dos bandos. El exceso de libertad y la agitación social no parecen del gusto de los militares conservadores. La “Marcha de la Constitución y la Libertad”¹ y el incremento de las “actividades subversivas” les sirven de pretexto para forzar la dimisión de Perón el 9 de octubre de 1945. El día 17, los “descamisados” contraatacan con una fuerte manifestación en la Plaza de Mayo reclamando la vuelta de Perón. Esto no se hará esperar. Perón gana las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946 y asume dos mandatos (1946-1955). Dos mandatos en los que toda la acción del presidente consiste en asentar su régimen y asegurar su durabilidad.

Justo es señalar que, en el plano social, las dos primeras presidencias de Perón revisten dos caras totalmente diferentes debido a razones coyunturales. Por los motivos evocados antes, el período que va de 1946 a 1949 corresponde a un florecimiento de la economía que le permite al régimen peronista el cumplimiento de sus planes de desarrollo social.

La “fiesta peronista”, apoyada en una legislación social muy a favor de las masas y los sindicatos, se resume en la triplicación de los gastos estatales, el crecimiento de los salarios, la ayuda a los “descamisados”, los

¹ Marcha –manifestación organizada por la Junta de Coordinación Democrática el 19 de septiembre de 1945 en Buenos Aires.

“grasitas” y los “cabecitas negras”¹ (sobre todo por la Fundación Eva Perón); el aumento de la construcción de viviendas obreras, campos deportivos y hospitales policlínicos; la distribución de sidra y juguetes navideños, etc.²

Pero, a partir de 1949, se empieza a observar una recesión de la economía argentina. El cierre del mercado exterior como consecuencia de la recuperación económica de Europa gracias al Plan Marshall (1947-1951) se traduce por el déficit de la balanza comercial. Como si esto no fuera suficiente, las reservas financieras del país se funden bajo el efecto conjugado de las indemnizaciones de las compañías nacionalizadas, los contragolpes del plan quinquenal de industrialización y la financiación del ambicioso programa social del gobierno. Consecuencias: crece la deuda pública, crece el déficit presupuestario, crece la inflación, se devalúa el peso en dos ocasiones³, se deteriora el salario real, se despierta la combatividad de un sector sindical que reniega de la C.G.T.⁴, se encadenan las huelgas.

A la agitación social el régimen responde con la represión “justicialista”. Se procede a la depuración de los medios de comunicación, los educadores y el movimiento estudiantil⁵. El exceso de populismo del régimen provoca el malestar de los altos oficiales del ejército que lo consideran como una subversión de los valores sociales fundados en la jerarquización y la

¹ Son los indios indígenas provenientes del interior llamados así por el color de su pelo.

² Sobre el impacto de la Segunda Guerra Mundial, véase: Torcuato S. Di Tella: **Historia social de la Argentina Contemporánea**, Buenos Aires, Troquel, 1998, pp. 249-257.

³ En octubre de 1949 y agosto de 1950.

⁴ Porque dirige el sindicato Cipriano Reyes, uno de los máximos dirigentes del peronismo.

⁵ Según María Sáenz Quesada, «En 1951 quedaron fuera los profesores que se negaron a firmar a favor de la reelección de Perón. (...) la Universidad de Buenos Aires se convirtió en el bastión de la resistencia estudiantil (...). En 1954 cientos de estudiantes estaban detenidos.» (**La Argentina. Historia del país y de su gente**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001, p. 582).

disciplina. La frustrada tentativa de golpe de Estado del 28 de septiembre de 1951 del general Benjamín Menéndez es acogida con fuertes represalias, el control y la represión de todas las actividades de la oposición política, y la instauración del estado de guerra interna. El clima tenso que reina en las filas del ejército precipita su divorcio con el poder peronista. También se deterioran las relaciones de éste con la Iglesia, debido a las intensas campañas de peronización y adoctrinamiento de la enseñanza hasta entonces controlada por el poder eclesiástico. El resentimiento de la intelectualidad empieza a generalizarse en el pueblo argentino. Salen cartas, panfletos y manifiestos invitando a los militares al golpe de Estado. Se multiplican las acciones terroristas contra los miembros del ejecutivo.

A todo ello, Perón responde con un incendiario discurso belicista pronunciado desde el balcón de la Casa Rosada el 31 de agosto de 1955. Discurso en el que amenaza abiertamente a sus contrincantes¹. Es la gota que colma el vaso. El 16 de septiembre, una junta encabezada por el general de artillería Eduardo Lonardi y el coronel Arturo Ossorio Arana se hace con las riendas del Estado soltadas poco antes por un Perón que huye del país ayudado por la embajada de Paraguay.

El nuevo presidente Lonardi intenta reemplazar el populismo anterior por un nacionalismo católico y, para atraerse la adhesión de las masas peronistas privadas de su jefe, da garantías a la C.G.T. en cuanto al

¹ Advierte Perón en este discurso: «La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización es contestar una acción violenta por otra más violenta (...) ¡Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de ellos!» (Parcialmente citado por María Sáenz Quesada, Op. cit., p. 561).

mantenimiento de los logros sociales del régimen de Perón. Eso es sin contar con las reticencias de los militares, quienes abogan por el desmantelamiento de todos los reductos del peronismo, la vuelta a la legalidad y las instituciones parlamentarias, y la restauración de la constitución liberal de 1853. Estas disensiones conducen a una ola de dimisiones.

Tras siete semanas de presidencia, el general Lonardi, presionado por los militares, renuncia al poder en beneficio del general Aramburu investido el 13 de noviembre de 1955. Éste inicia la reconstitución del paisaje político a golpe de prohibiciones, encarcelamientos y fusilamientos. También fortalece al nacionalismo católico y decide la adhesión del país a los acuerdos de Breton Woods.

En las elecciones organizadas el 23 de febrero de 1958, sale electo el candidato de la Unión Cívica Radical Intransigente (partido neoperonista), el general Arturo Frondizi; el cual firma la vinculación de Argentina con el Club de París (actual Unión Europea). Sin embargo, los militares ven en sus medidas en materia de política interior una falta de firmeza con los peronistas. La ley de amnistía firmada el 23 de mayo de 1958 por Frondizi, la supresión de las restricciones políticas y la autorización del movimiento peronista precipitan su dimisión forzada el 29 de marzo de 1962.

Detrás de la aparente democracia del gobierno de José María Guido (hasta el 11 de octubre de 1963), se esconden las manos de los militares, verdaderos detentores del poder. Se anulan las elecciones parlamentarias

del 18 de marzo de 1962, se disuelve el Congreso el 8 de septiembre del mismo año y se vuelve a prohibir la actividad de los partidos políticos considerados peligrosos. La situación económica y social se deteriora. El paro alcanza proporciones inquietantes¹ y el gobierno se ve en la imposibilidad de pagar sin retraso los salarios de los funcionarios civiles y militares. El descontento popular alcanza las filas del ejército, que se divide en dos facciones: los “colorados” radicales y los “azules”. En el mano-a-mano ganan los “azules” liderados por Juan Carlos Onganía.

En las elecciones de 1964, el Dr. Arturo Illia, candidato de la Unión Cívica Radical del Pueblo apoyado por los “azules” gana la presidencia. El 28 de julio de 1966, el general Julio Alsogaray encabeza un puñado de soldados, toma la Casa Rosada y depone al presidente Arturo Illia. Se inicia entonces la llamada década de los “años ciegos” (1966-1976): inestabilidad política, bloqueos institucionales, terrorismo urbano, grupos paramilitares, crisis económicas, disturbios sociales, etc.²

La política iniciada por Juan Carlos Onganía, el nuevo presidente instalado por los militares, satisface las esperanzas de la extrema derecha católica. Onganía promulga leyes fundamentales resumidas en “objetivos revolucionarios” y “estatuto revolucionario”. Son de destacar, entre otras acciones suyas, la destitución de las autoridades elegidas por el ejecutivo anterior, la disolución del Congreso Nacional y las cortes provinciales, la

¹ Según Frank Lafage (Op. cit., p. 87), son los sectores del textil y la metalurgia los más afectados por la crisis, con 30.000 y 50.000 trabajadores despedidos, respectivamente.

² Ibidem, pp. 93 y ss.

ilegalización de los partidos políticos y confiscación de sus pertenencias, la abrogación de la autonomía de la Universidad y su “saneamiento”, la censura, etc. Para atraer los capitales extranjeros, el ministro de Economía y Trabajo inicia una política de austeridad que consiste en una fuerte devaluación del peso (40 %), un bloqueo de 20 meses de los salarios, una baja de 50 por ciento de los derechos de aduana y una supresión de ventajas sociales que datan del peronismo. A pesar de una ligera mejoría al principio, el plan fracasa y conduce al empeoramiento de la crisis. Sube el coste social. Se quiebran pequeñas y medianas empresas. Se repiten huelgas duramente reprimidas bajo el amparo de la ley del 31 de agosto de 1966 que estipula que son actividades antirrevolucionarias. El 29 de mayo de 1969, se produce el “Cordobazo”, reacción sanguinaria a las manifestaciones de estudiantes y obreros en Córdoba. La Sociedad Rural y las Confederaciones Rurales protestan contra la política del gobierno. Pero la mayor estocada que recibe éste es obra de los Montoneros¹, que efectúan atentados, asesinatos y secuestros de altos dignatarios del régimen². Estas premisas siniestras de un terrorismo exacerbado obligan a la junta revolucionaria recompuesta a deponer, el 8 de junio de 1970, al general Onganía incapaz de imponer el orden. Lo reemplazan por el general Norberto Marcelo Levingston.

Los 300 días de presidencia del general Levingston (18 de junio de 1970 –23 de marzo de 1971) contribuyen a la agravación del descrédito de la Revolución Argentina y de sus promotores militares. Se multiplican los

¹ Grupo terrorista arropado de una ideología mezcla de catolicismo, marxismo y, sobre todo, peronismo.

² Citemos, entre otros actos de los Montoneros, el asesinato en 1970 del antiguo presidente Pedro Aramburu, secuestrado en 1969, y el atentado, en este mismo año, contra la vida del sindicalista Augusto Vandor.

movimientos sociales de protesta y se incrementa el terrorismo de extrema izquierda. Los grupos financieros e industriales, últimos apoyos del gobierno, empiezan a manifestar su descontento ante la política de inspiración nacionalista del ministro Aldo Ferrer. “La Hora del Pueblo”, coalición contranatura formada por los peronistas, los radicales, los demócratas, los progresistas, los conservadores populares y los socialistas, pone fin a la presidencia del general Levingston y prepara la vuelta al funcionamiento normal y democrático de las instituciones.

El general Alejandro Lanusse es designado para ocupar la Casa Rosada el 26 de marzo de 1971. Prepara la transición política para la vuelta de los civiles al poder y anuncia para el 11 de marzo de 1973 las elecciones generales sin mostrar ningún ostracismo hacia el movimiento peronista. Ante la inminente vuelta a la democracia, los grupos terroristas redoblan sus acciones desestabilizadoras¹, a lo cual responde el ejército con ejecuciones de prisioneros². El fracaso de los militares hace que se empiece a pensar en la figura del general Juan Domingo Perón en exilio en Madrid como única personalidad capaz de devolver la estabilidad al país. Desde la capital española, Perón contacta con representantes del radicalismo (Ricardo Balbín y Arturo Frondizi) y otros dirigentes políticos. Lidera así desde el extranjero el Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), que gana las elecciones. Héctor Cámpora, el delfín de Perón, pasa a ser presidente.

¹ El 10 de abril de 1972, el Ejército Revolucionario del Pueblo asesina en Rosario al general Juan Carlos Sánchez, jefe del servicio de lucha antiterrorista, y en Buenos Aires al director de Fiat, Oberdan Sallustro.

² El 22 de agosto de 1972, por ejemplo, 16 guerrilleros presos son ejecutados en la prisión naval de Trelew, en la provincia de Chubut.

La presidencia de transición de Cámpora (25 de mayo –13 de julio de 1973) se efectúa dentro de un clima de disturbios políticos generados por un alto grado de criminalidad terrorista. Varios oficiales del ejército y sindicalistas caen bajo las balas del Ejército Revolucionario del Pueblo, que aboga por la instauración de un régimen marxista. El recibimiento del general Perón, que regresa de su exilio europeo desemboca en un baño de sangre. Se produce la “matanza de Ezeiza”: se enfrentan, por una parte, la C.G.T. encargada del orden, y, por la otra, las filas de la Juventud Peronista y las Fuerzas Armadas Revolucionarias - Montoneros¹. El 13 de julio, dimiten el presidente Cámpora y el vicepresidente Vicente Solana Lima. La pareja Perón gana las elecciones del 23 de septiembre de 1973 con un 61 por ciento de los sufragios. Juan Domingo Perón es elegido presidente e Isabel vicepresidente.

No obstante, las esperanzas depositadas en Perón se frustran. Nacen discrepancias en el seno mismo del justicialismo que sumen a Argentina en una larvada guerra civil. Se rompe la alianza con la extrema izquierda. Las acciones terroristas contra caciques del poder, objetivos militares y grandes industriales se siguen y se suceden. La inseguridad es total. Se forman entonces grupos contrterroristas paraestatales como la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) destinados a contrarrestar las actuaciones de los grupos subversivos mediante asesinatos selectivos, intimidaciones y amenazas. Según Eduardo Luis Duhalde, entre finales de 1973 y la víspera del golpe de estado de 1976, el terrorismo paraestatal ha cometido más de

¹ Cf. María Sáenz Quesada, *Op. cit.*, p.645.

300 asesinatos y secuestros de personalidades políticas, del mundo de la cultura, de abogados, de presos políticos, de periodistas, de dirigentes de organizaciones de juventud, sindicalistas y obreros activistas, así como de militantes de organizaciones revolucionarias.¹

A la muerte de Perón el 1 de julio de 1974, su mujer y vicepresidenta asume su sucesión a la presidencia. Con la desaparición de su líder, el peronismo pierde lo poco que le quedaba de prestigio. José López Rega, antiguo ministro del Bienestar Social y *factótum* de Perón es nombrado secretario privado de la presidencia. Esto le da suficiente capacidad de maniobra para hacer entrar en el gobierno y nombrar a los puestos de responsabilidad a sus amigos.

Con la presidencia de Isabel Perón la situación de Argentina roza la bancarrota. Las huelgas se multiplican debido a la inflación y al paro. El caos se apodera del ejecutivo: se cambia constantemente de equipo ministerial. Las discrepancias entre los propios miembros del ejecutivo se vuelven insoportables. El 20 de julio de 1975, dimite todo el gobierno y López Rega huye a España para evitar la prisión. Su ausencia deja a Isabel aislada y desamparada ante las ambiciones cada vez más crecientes de sus contrincantes. El gobierno carece de orientaciones económicas viables. La inflación sube de manera vertiginosa²; y la corrupción alcanza a altos cargos del ejecutivo. Ante el estado de salud mental cada vez más crítico de la

¹ Eduardo Luis Duhalde: **El estado terrorista argentino**, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1983, p. 48.

² En los ocho últimos meses de 1975, sube la inflación de 538 %, según Lafage (Op. cit., p.112.)

presidenta, una parte de los peronistas (entre otros, el sindicalista Calabro de la Unión Obrera Metalúrgica), una parte del FREJULI, el Partido Popular Cristiano, el Movimiento de Integración y Desarrollo, piden el cambio de presidente. El ejército hasta entonces apartado de la escena empieza a manifestar su impaciencia ante los titubeos del gobierno y el deterioro de la situación socioeconómica. Así, el 18 de diciembre de 1975, el general Capellini encabeza el Comando del Cóndor Azul y reclama sin éxito la dimisión de Isabel.

Mientras tanto, en la montañosa provincia de Tucumán declarada zona operacional para el ejército, el Servicio de Inteligencia Confidencial experimenta una panoplia táctica de represión para luchar contra las acciones de la guerrilla. Se practica la tortura en el centro de detención llamado la “Escuela de Famaillá”. El 25 de diciembre de 1975, el jefe del ejército, el general Jorge Rafael Videla, envía desde allí un ultimátum al gobierno pidiéndole más firmeza para restablecer la autoridad del Estado. Isabel parece desoír estas amenazas. En la madrugada del 24 de marzo de 1976, el general Videla encabeza una junta militar con el almirante Eduardo Massera y el general Orlando Ramón Agosti y se hace con el poder sin complicaciones.

El Proceso de Organización Nacional dirigido por Videla se da como objetivo primero librar una guerra total contra la subversión y todos aquéllos que se oponen a su política, garantizar la supremacía de la seguridad nacional, y extirpar la subversión y las causas que favorecen su existencia.

Para ello se dotan de un instrumento: la Orden General de Batalla del 24 de marzo de 1976. La estrategia principal es la represión. Las fuerzas de seguridad oficiales y los grupos parapoliciales reciben la orden de eliminar físicamente a gran escala a los opositores políticos hipostasiados bajo el concepto de “subversivos apátridas” y de instaurar un régimen de terror en todo el país con el fin de extirpar no sólo las raíces subversivas, sino también evitar cualquier complicidad, activa o pasiva. También forman parte del punto de mira de la represión los intelectuales y los medios artísticos acusados de difundir una falsa concepción del hombre y de sus valores. La “limpieza” se hace clandestinamente por unidades especiales llamadas “Grupos de Tareas” que mantienen a los detenidos en verdaderos campos de concentración llamados “chupaderos”. La locura represiva se desata en todo el país. Muchos intelectuales caen fusilados directamente o son secuestrados y torturados en estos “chupaderos”. Los mismos que, en mayo del mismo año, reciben a Haroldo Conti entre sus inquilinos.

III – CONTEXTO LITERARIO:

1 – Una perspectiva histórica hasta 1976

La práctica que tenemos de la literatura argentina nos lleva a opinar que en el siglo XIX y, sobre todo a partir de la llamada Generación de 1880, caracteriza su narrativa, al igual que todos los sectores de la vida intelectual, una estrecha vinculación con lo político. Angela Dellepiane va más lejos que nuestra visión al afirmar que

Hay que aceptar que desde el comienzo de la vida argentina, el intelectual está unido no sólo a la política sino, en los inicios precisamente, también al poder.¹

Esta postura del escritor argentino respecto a la política es quizás la que configura el triunfo del Romanticismo entre la generación de escritores llamados «Proscritos», con alusión a su duro posicionamiento en contra del régimen del dictador Juan Manuel Rosas². Forman este grupo intelectuales como Esteban Echeverría (1805-1851), José Mármol (1817-1871), Juan Bautista Alberdi (1810-1884), José María Gutiérrez (1809-1878), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Vicente Fidel López (1815-1903), Hilario Ascasubi (1807-1875), y José Hernández (1834-1886).

¹ Angela B. Dellepiane: «Algunas reflexiones sobre la evolución del intelectual argentino», en: José M. Ruano de la Haza (ed.), **Estudios sobre literatura argentina**, Ottawa, Dovehouse Editions, 2000, p. 37.

² Giuseppe Bellini: **Nueva Historia de la literatura hispanoamericana**, Madrid, Castalia, 1997, p. 217.

Introducción de esta corriente en Argentina luego de su estancia en París, ciudad en la que conoce a los maestros Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Alexandre Dumas, Esteban Echeverría es, sin duda alguna, una de las figuras más destacadas del Romanticismo hispanoamericano. Su obra más importante es, desde nuestra perspectiva, **El matadero**, largo relato escrito desde 1838 y sólo descubierto a su muerte¹. En esta obra, Echeverría se libra a «una violenta protesta contra Rosas y la sociedad corrompida sobre la que asentaba su poder, y también una violenta protesta moral»².

El fuerte odio que alimenta José Mármol hacia el tirano Rosas, aunque ya se leía entre los versos de **Cantos del peregrino** (1847) y **Armonías** (1854) –dos libros en que también se nota una verdadera pasión romántica por el paisaje –, se hace más patente en **Amalia** en la medida en que pone al descubierto las espeluznantes prácticas del régimen dictatorial en una ciudad de Buenos Aires donde el terror, los degüellos, los asaltos nocturnos y las delaciones configuran la cotidianidad.

Juan Bautista Alberdi, él, ha tenido que exiliarse a Montevideo por su oposición al dictador. También se le conoce como gran opositor a Sarmiento cuando éste llega al poder³. En **El Crimen de la guerra** (1866), **Peregrinaciones de luz de día o Viaje y aventuras de la verdad en el**

¹ Según María Teresa Gramuglio, éste es «el primer cuento moderno del período romántico» (cf. «Introducción» a **Cuentos regionales argentinos: Buenos Aires**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1983, p.13.)

² Giuseppe Bellini, Op. cit., p. 225.

³ Sus **Cartas Quillotanas** son, precisamente, ataques a Sarmiento.

Nuevo Mundo (1878), Alberdi critica con un lenguaje a la vez humorístico y amargo el fracaso de los ideales liberales de Mitre.

Más conocido como crítico y estudioso, Juan María Gutiérrez no consigue tener gran resonancia con sus **Poesías** (1869) y su prosa poética de **El capitán de patricios** (1874). Vicente Fidel López, él, es considerado como el precursor de la Novela Histórica en la Argentina¹. En **La novia del hereje**, **La loca de la guardia** y **La gran semana de 1810**, se dan cita historia, ficción y elementos de la realidad inmediata.

Domingo Faustino Sarmiento es el máximo representante del Romanticismo combativo. Su obra de mayor resonancia en toda América Latina es **Facundo o civilización y barbarie** (1845). Es un virulento ataque al personalismo de Juan Facundo al mismo tiempo que constituye una severa denuncia del régimen despótico de Rosas.

Otra vertiente del Romanticismo argentino, la literatura gauchesca² cobra importancia en algunos representantes de la generación de los “proscritos”. Hemos de destacar, entre otros, a Hilario Ascasubi, autor de **Santos Vega o Los mellizos de la flor** (1872), himno a la vida gaucha a través de la figura de Santos Vega, y al ineludible José Hernández, autor del **Martín Fierro**. Este largo poema narrativo épico contrasta con la visión

¹ Según Giuseppe Bellini (Op. cit., p.225).

² Según María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, «las historias de la literatura argentina reúnen bajo el nombre genérico de literatura gauchesca un grupo de obras en prosa y en verso, cuyo lenguaje a veces, y cuyo tema siempre, tienen que ver con el ámbito rural y la presencia del gaucho como protagonista.» (Cf. “Martín Fierro”, en: Susana Zanetti (dir.): **Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980/1986, p. 30.

pintoresca del gaucho rastreable en la obra de Ascasubi, en tanto que el propósito de Hernández es ejemplificar, a través de Martín Fierro, el carácter del gaucho, valiéndose de la descripción de su modo de ser, de sentir, de pensar, de expresarse y de actuar. Así, valora al “ser gaucho”, exalta sus valores espirituales y ejemplifica el universo mítico de la Pampa, la naturaleza, en contraposición con el ambiente de arbitrariedades e injusticias de la vida ciudadana.

Las producciones literarias de la década que transcurre entre 1880 y 1890 dan un toque decisivo a la narrativa argentina. En palabras de Roberto Yahni, «La narrativa como manifestación más o menos coherente y unitaria tiene su origen en la generación de 1880»¹. Grupo de hombres detentores tanto de la riqueza económica e intelectual como del poder político y militar, los escritores de la Generación del Ochenta se proponen, a través de su literatura, contribuir a diseñar los cambios que, según su parecer, necesita la Argentina. Los nombres más destacados de esta generación son: Lucio Vicente López, José Manuel Estrada, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini, Eugenio Cambaceres, Julián Martel y Lucio Mansilla. Dada a conocer a partir del comienzo del gobierno de Roca, la literatura de la Generación del Ochenta está marcada por una ruptura con la tradición romántica de la generación anterior, la influencia del positivismo científico y el auge del Naturalismo bajo la influencia de los franceses Flaubert, Goncourt, Daudet, Balzac y Taine². La consigna: transcribir los fenómenos de la

¹ Roberto Yahni: “Prólogo” a **70 años de narrativa argentina: 1900-1970**, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 8.

² Cf. José Luis Romero: **El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX**, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 43-44.

realidad en toda su crudeza mediante la observación rigurosa del documento humano como lo postulaba Emile Zola¹. Huelga subrayar también que domina dentro del Naturalismo argentino el elemento autobiográfico; algo que quizá pueda justificarse como resabio inconsciente del Romanticismo anterior. También, la literatura de viajes tiene una considerable presencia entre los naturalistas –o realistas – argentinos.²

Los escritores que dan un giro decisivo al Naturalismo y Realismo argentinos son Julián Martel, autor de **La bolsa**, cuadro de las duras condiciones de vida de la sociedad y los hombres de su generación; y Eugenio Cambaceres, quien, con **Sin rumbo**, refleja «la incesante marea de las pasiones que azotaban la vida nacional, antes recoleta y moderada»³. Con su obra, escribe Roberto Yahni⁴, Buenos Aires empieza a cobrar un gran protagonismo. “La gran aldea”, como la llama Lucio Vicente López⁵, pasa a ser el escenario de la mayoría de novelas en las que sus transformaciones, su idioma, sus actividades, en fin, el color local, se ven ampliamente representados.⁶

Los profundos cambios producidos en Argentina –principalmente en Buenos Aires, que se convierte en una gran capital moderna – en la última década del siglo XIX actuaron de manera decisiva en las corrientes estéticas

¹ Cf. Emile Zola: **Le roman experimental**, Paris, Garnier Flammarion, 1971.

² Pensamos en Mansilla, Cané y García Merou, entre otros.

³ José Luis Romero, Op. cit., p.12.

⁴ Roberto Yahni, Op. cit., p.9.

⁵ Éste es el título de la novela que publica en 1884.

⁶ Señalemos que siguen publicando paralelamente, aunque en menor medida, escritores aferrados al elemento gauchesco. Es el caso de Eduardo Gutiérrez, autor, por ejemplo, de **Juan Sin Tierra** y **Juan Moreira**, ambas novelas aparecidas en 1880.

acelerando su renovación. Transformada, pues, en una gran metrópoli, Buenos Aires conoce una efervescencia cultural sin precedente que culmina con la euforia del Centenario de la Independencia (1910). Gracias a la actividad de grupos intelectuales y revistas como *La Biblioteca*, *Revista de América*, *El Mercurio de América*, *El Sol*, *Hebe* o *Nosotros*, hacen su penetración los textos de Anatole France, Oscar Wilde y Eça Queiroz. A eso hay que sumar la influencia de los simbolistas D'Annunzio, Maeterlinck, Poe, Hoffman, Verlaine, etc., sin olvidar la de los escritores de Europa del Este como Dostoyewski, Tolstoi, Gorki; y de los filósofos Stirner, Nietzsche, Unamuno, etc.

Influencias tan diversas y ricas hacen de Argentina un territorio propicio para la difusión del Modernismo literario latinoamericano cultivado por el cubano José Martí, el colombiano José Asunción Silva y, sobre todo, el nicaragüense Rubén Darío, quien vivía entonces en Buenos Aires. Entre los escritores argentinos de este período merecen destacarse Leopoldo Lugones, poeta en **Los crepúsculos del jardín** (1905) y narrador en **Las fuerzas extrañas** (1906), novela que, según Roberto Yahni, marca el inicio de la literatura fantástica en Argentina¹. Aunque abiertos a las nuevas tendencias, Roberto J. Payró de **El casamiento de Laucha** (1906), Martiniano Leguizamón de **Alma nativa** (1906), Fray Mocho (José S. Álvarez) de **Cuentos** (1906) y Enrique Larreta de **La gloria de don Ramiro**

¹ Roberto Yahni, Op. cit., pp. 9-10. Sobre lo fantástico en Lugones, véase: Emilia Perasi: **Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones** (Roma, Bulzoni, 1994) y Katsuko Miyashita, **La fantasía moderna en los cuentos de Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones**, (Nagoya [Japón], Centro de Estudios de América Latina, Universidad de Nanzan, 2002.)

(1908) producen una narrativa con fuerte dosis realista y costumbrista llamada nativismo o regionalismo literario¹.

Continúan este Realismo de corte tradicionalista escritores de la misma orientación que Manuel Gálvez y Benito Lynch, quienes, en 1916, publican respectivamente **El mal metafísico**, descripción del ambiente de vida de la alta burguesía bonaerense, y los **Caranchos de la Florida** que se inscribe en la problemática ruralista.

La primera posguerra y la consecutiva Revolución Rusa coinciden con el calentamiento de las relaciones sociales y el radicalismo del movimiento obrero bajo la cúpula de la Federación Obrera Regional Argentina. Este fenómeno desencadena, en el campo de las ideas, una preocupación por los problemas sociales. Se opera una revolución profunda en la vida cultural del país. Revolución en la cual la Universidad desempeña un papel muy importante. Se crea entonces una nueva sensibilidad que José Luis Romero llama “La Revolución de Posguerra”². En el campo de las letras y las artes, siguen vigentes el modernismo³ y el impresionismo con escritores seguidores de Lugones como Enrique Banchs, Baldemoro Fernández Moreno o Arturo Capdevila.

¹ Es necesario subrayar aquí que tanto los intelectuales de esta generación como los del Ochenta se señalaron sobre todo por sus ideas de corte nacionalista que difundían a través de sus artículos periodísticos. Sobre este aspecto, véase: Angela Dellepiane: «Algunas reflexiones sobre la evolución del intelectual argentino», Op. cit., pp.38-39.

² José Luis Romero, Op. cit., pp.82-127.

³ Giuseppe Bellini prefiere hablar, al referirse a este período, de «narrativa postmodernista», concepto que preferimos reservar para la narrativa que se inscribe en la corriente del movimiento acuñado por los filósofos como posmodernismo.

De donde, hacia 1921, los gustos de los argentinos comienzan a cambiar de acuerdo con la “nueva sensibilidad” ya referida:

La música de jazz comenzó a difundir el acelerado ritmo de shimmy, del fox-trot, del charleston; el cinematógrafo comenzó a atraer a vastos sectores de público, que por esa vía tomaban contacto con la afiebrada sensibilidad de posguerra, y a través de argumentos y actores, se percibían nuevas maneras de reaccionar frente a la vida y de entender la acción y las pasiones humanas.¹

Nueva sensibilidad, nuevos gustos y nueva literatura. Tal es el tríptico que configura la predisposición de Argentina para la introducción de las diferentes tendencias del vanguardismo artístico y literario. Protagonistas principales de dicha introducción son el joven Jorge Luis Borges y Francisco Bernárdez, quienes, luego de conocer en Europa a escritores del calibre de Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Paul Morand, Max Jacob, Jean Cocteau, Valle-Inclán y Gómez de la Serna, regresan a Argentina impregnados de los postulados del Surrealismo, el Cubismo, el Dadaísmo, el Expresionismo y el Futurismo; todas tendencias de la Vanguardia europea. La revisión de estas corrientes en Argentina desemboca en el Ultraísmo cuya figura de proa es Jorge Luis Borges².

En este ambiente de efervescencia intelectual, nacen las revistas *Prisma* (1921), *Proa* (1921) y *Martín Fierro* (1924), entre otras, animadas por poetas y narradores como el propio Borges, Macedonio Fernández, González Lanuza, Oliverio Girondo, Ricardo Güiraldes, Roberto Ortelli, etc.

¹ José Luis Romero, Op. cit., p.120.

² Sobre el Ultraísmo, véase Gloria Videla: **El ultraísmo**, Madrid, Gredos, 1963.

La fundación en 1924 de la revista *Martín Fierro*, por una parte, y, por la otra, de *Claridad* y *La campana de palo* marca el inicio de una configuración relativamente bipartita de la literatura argentina. Se forman respectivamente el grupo de Florida –del nombre de una calle aristocrática y bohemia de Buenos Aires – y el de Boedo –calle popular de la capital -. Los dos grupos presentan dos estéticas sensiblemente opuestas:

Mientras que Florida, la calle cosmopolita y elegante, sostiene la vanguardia estética y renovadora, Boedo, la calle de barrio populoso y trabajador, persigue una literatura social basada en el compromiso.¹

1926 marca un acontecimiento muy importante en las letras argentinas. Se publican **Don Segundo Sombra** de Ricardo Güiraldes, **El juguete rabioso** de Roberto Arlt y **Zogoibi o el dolor de la tierra** de Enrique Larreta. La novela de Larreta recibe muy severas críticas, sobre todo de parte de los integrantes del grupo de Florida en tanto en cuanto que se inscribe en la tradición modernista contra cuyo sentimentalismo y sensualidad se alzan los martifierristas. A pesar de tratar del tema gauchesco, **Don Segundo Sombra** es para los de Florida un paradigma, por la sencilla razón de que, a la par que marca un punto final al tema gauchesco, constituye una síntesis de la vanguardia literaria europea. Güiraldes consigue conciliar así el tema nacionalista con la “nueva sensibilidad”. En cambio, **El juguete rabioso** de Roberto Arlt se inscribe en el compromiso con la realidad social defendido por el grupo de Boedo. Arlt indaga en los conflictos de la sociedad urbana, donde el integrante del

¹ Roberto Yahni, Op. cit., p.12.

lumpen, de las capas más desfavorecidas de la sociedad, se enfrenta con una realidad dominada por la burguesía.

A partir de 1930, el golpe de Estado que lleva al poder al general Pedro Aramburu¹ y la crisis económica internacional «suscitan nuevas y distintas preocupaciones»² que acaban con las polémicas de los grupos literarios. Los sentimientos de pesimismo y desencanto favorecen un giro importante de las producciones intelectuales. Cobran importancia la introspección y el ensayo de interpretación de los fenómenos sociales. Empiezan a producir intelectuales a los que llamaremos, con Dinko Cvitanovic, «escritores –pensadores»³.

A este impulso de introspección nacional revisionista característico de la década de los 30 pertenecen libros como **El hombre que está solo y espera** (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz, **Radiografía de la pampa** (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, **La historia de una pasión argentina** (1937) de Eduardo Mallea, u **Hombres en soledad** (1938) de Manuel Gálvez. Si Martínez Estrada presenta una radiografía un tanto crítica de la realidad argentina y Scalabrini Ortiz una denuncia del imperialismo, de la ineficacia y traición de los intelectuales, Mallea repudia con un espiritualismo laico el materialismo y el superficialismo de su país, mientras que Manuel Gálvez aborda en su novela «los tramos más significativos de la historia argentina y

¹ El 6 de septiembre de 1930, exactamente.

² Dinko Cvitanovic: «La presencia de Europa en la Argentina: De Martínez Estrada a Sábato», en: VV.AA., **La Argentina y Europa (1930-1950) I**, Bahía Blanca, Universidad nacional del Sur, 1996, p. 4.

³ Ibidem.

de la sociedad de su época, registra la desazón de los intelectuales porteños en el clima ominoso de la década infame.»¹

En este mismo período las dos tendencias arriba mencionadas siguen presentes en la creación literaria argentina. La tradición esteticista martinfierrista se perpetúa entre los escritores agrupados alrededor de la revista *Sur*. Fundada en 1931 por Victoria Ocampo, integran su Consejo de Redacción, entre otros, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre. Entre otras actividades, la revista *Sur* participa en la divulgación de la obra de importantes escritores europeos y norteamericanos como Joyce, Genet, Camus, Faulkner, etc.

Por entonces, empiezan a aparecer los primeros relatos de Jorge Luis Borges; los cuales reflejan la orientación tanto hacia la literatura de pensamiento –psicología, filosofía – cuanto hacia lo fantástico. Aspectos ambos que también se rastrean sin dificultad en la poesía de Macedonio Fernández y Ricardo Molinardi, pero también en la narrativa de Norah Lange, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo. Siguen a estos maestros en esta línea el Ernesto Sábato de **El túnel** (1948) y **Sobre héroes y tumbas** (1961), y el Julio Cortázar de **Bestiario** (1951), y **Rayuela** (1963); los cuales forman, con Bioy Casares, Mujica Láinez, Silvina Ocampo, Anderson Imbert y Peyrou, la llamada Generación de los 40.

Por otra parte, también existe un grupo heredero de la línea de Boedo. A Leonidas Barletta y Roberto Arlt se suman Joaquín Gómez Bas,

¹ María Teresa Gramuglio, Op. cit., p.15.

Alfredo Varela, Bernardo Kordon, Enrique Wernicke, Bernardo Verbitsky, Carlos Ruiz Daudet, Juan Goyonarte y José Bianco. Son de destacar, por ejemplo, **Las ratas** (1943) de José Bianco o **Es difícil empezar a vivir** (1940) de Verbitsky. El denominador común de la narrativa de este grupo es el empeño en describir, a través de una técnica que recuerda el Naturalismo, de un lenguaje coloquial, de tesis y planteos sociales, «el mundo subsumido, el de los dramas oscuros y sórdidos, el de la pequeñez y la miseria, o el de la inadaptación frente a los ininteligibles mecanismos de la realidad...»¹

Otra bipartición del universo intelectual argentino se opera durante los primeros gobiernos de Juan Domingo Perón. El exceso de populismo y la dureza del intervencionismo en la producción cultural acaban de configurar el paisaje intelectual en “oficialistas” y “proscritos”. Quizás a causa de la ya aludida valoración por el peronismo de las masas obreras, los “cabecitas negras”, “los descamisados” en detrimento de la burguesía sofisticada a la que pertenece, la revista *Sur* constituye el polo más encarnizado de la oposición al régimen peronista.²

La máxima figura de los escritores “oficialistas” es, siempre en palabras de María Sáenz Quesada³, Leopoldo Marechal. Su militancia en las filas del peronismo le vale la excomunión del grupo de la revista *Sur* al que

¹ José Luis Romero, Op. cit., p.183.

² De hecho, según María Sáenz Quesada, Jorge Luis Borges era muy activo en esta oposición a Perón. Oposición que le atraerá a él y a su familia no pocos problemas: «Norah, su hermana, y Leonor Acevedo, su madre, estuvieron detenidas por repartir panfletos antigubernamentales. Se acusaba a Borges de oligarca y extranjerizante, a lo cual él respondía con un tajante desprecio hacia todo lo que proviniera del “dictador” a quien en sus poemas comparaba con Rosas, el otro tirano». María Sáenz Quesada: **La Argentina. Historia del país y de su gente**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, mayo de 2001, p. 583.

³ Idem, p.582.

pertenecía¹. Publicada en 1948, su novela **Adán Buenosayres**, larga y mítica descripción de la vida en Villa Crespo, recibe muy severas críticas del grupo de *Sur* que, en esta época, la relegan casi al anonimato. Esto, a pesar de que son sólo los “oficialistas” los que tienen acceso a los medios de comunicación oficiales.

Hostigada repetidamente por el exceso de intervencionismo, la Universidad constituye el otro polo de la oposición intelectual al peronismo. En 1945, se forma en la Facultad de Filosofía y Letras un grupo de jóvenes, a los que Angela Dellepiane llama los “enojados”² y Emir Rodríguez Monegal, los “parricidas”, por la violencia con la que atacan a los escritores mayores³. Desprecian su exceso de esteticismo vacío y su retórica que, según ellos, son sólo artimañas para eludir los verdaderos problemas de la realidad inmediata. Al resumir la actitud de su generación, sus ideas respecto a la vida política, intelectual y literaria, David Viñas destaca el grito revolucionario del “no” a todo lo preestablecido, a todo conformismo:

Y la raíz de esa actitud generacional fue un “no”: “no” a “la Argentina de nuestros mayores” que aspira a ser presentada como una cosa sin fisuras y lo menos que tenía era mal olor, “no” a “las esencias de la nacionalidad” que no veíamos por ningún lado ni como invariantes, ni como conductas, ni como estilos. “No” al colegio, porque

¹ Cf. Donald L. Shaw: **Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo**, Madrid, Cátedra, 1999, p. 44.

² Angela B. Dellepiane: «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana*, núm. 66. Pittsburgh, julio- diciembre de 1968, pp. 237-282.

³ Emir Rodríguez Monegal: **El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros**, Buenos Aires, Deucalión, 1956.

Es necesario señalar aquí que Rodríguez Monegal sigue, en esta apelación, a Héctor Álvarez Murena, como bien lo apunta David Viñas: «Nosotros fuimos y nosotros somos eso que en el plano de la política de los últimos años se conoció con el muy impreciso nombre de “Generación del 45”, eso que, por extensión de un equivoco concepto de Murena, se dio en llamar “parricidas” en el terreno más restringido de la literatura.» Cf. «Una generación traicionada», *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. III, núm. 7, 1997, p.137.

nuestra rebelión era muy especialmente alrededor de 1945, el rechazo a todo lo escolar: discursos falsos e imbéciles, atestados de metáforas chochas y de anécdotas insípidas, pronunciados por tontos que creían en todo eso o por cínicos que no creían ni en eso ni en nada pero que sonriendo obedecían lo que les quisieran mandar. Y “no” a los 25 de Mayo confeccionados, repetidos y obligados, “no” a los libros de texto con su historia acromegálica, virtuosa y confusa, “no” a los versos gangoseados, “no” a las antologías llenas de fechas, de estilo “fino” o “coruscante” y de palabras increíbles y consagradas. “No” a nuestro país, “no” a la Argentina. “No” a todo, absolutamente a todo.»¹

La materialización, exposición y divulgación de las ideas de los jóvenes “enojados” se hace en revistas que tienen como nombres *Verbum*, *Centro*², *Las ciento y una*, *Gaceta Literaria* y, sobre todo, *Contorno* fundada en 1954 por Ismael Viñas, su hermano David y sus compañeros de la Facultad de Filosofía y Letras.

El enojo de esta generación se señala de manera más acuciante en la actitud crítica y revisionista hacia los valores de la Generación del 25 y de sus seguidores y continuadores agrupados en torno a las revistas *Sur* y *La Nación*. Les acusan de ser demasiado oligarcas y extranjerizantes. Asimismo, refutan la historia oficial trazada por las generaciones anteriores y rechazan a los “padres”. Cuestionando el concepto de literatura, el de escritor y la relación entre éste y la realidad inmediata, abogan por una literatura de corte realista –comprometida, o sea, una literatura que tome en cuenta las vivencias y luchas del pueblo; una literatura nacional, pero no nacionalista.

¹ David Viñas, Op. cit., pp.137-138.

² En la Editorial al N° 9 de *Centro* fechado de julio de 1955, se lee: «Los números de *Centro* han nacido de una *inquietud*, de una rebeldía, de un *desconformismo* con el ambiente universitario y su mediocridad (...). He aquí el balance. Expresión. Inquietud. Rebeldía. En todo caso, la plenitud de un testimonio.» (Citado por Angela B. Dellepiane: «La novela argentina desde 1950 a 1965», Op. cit., p.245, nota 13.)

Así, critican con más encarnizamiento a Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges y, en menor medida, a Ezequiel Martínez Estrada.¹

De Mallea critican su frialdad, su intelectualismo y versatilidad al mismo tiempo que refutan su tesis según la cual hay dos Argentinas: una visible y otra invisible. Para ellos, hay una sola y muy visible Argentina. Consideran a Borges como un ecléctico, nihilista, artificioso, extranjerizante, hedonista, superficial, cosmopolitista, bizantinista y «oligarca que cultiva géneros “muertos” y cuya obra es “prescindible”, “proveedor literario” de la elite, traidor...»². Más que a Martínez Estrada, los “parricidas” critican su obra **Radiografía de la pampa** considerada, por su falta de esperanza, como una “Biblia del pesimismo”, “una profecía del fracaso”. Sin embargo, al autor se le considera como un profeta. Según Héctor Álvarez Murena citado por Angela Dellepiane³, Martínez Estrada representa la «conciencia de América»; es un «sociólogo de la realidad argentina y americana», un «ontólogo de la realidad argentina»⁴. En contrapartida, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Roberto J. Payró, Eugenio Cambaceres y Francisco Sicardi, escritores realistas comprometidos, son los adulados. Lo cual se traduce por la proliferación de los comentarios rescatadores de sus obras en las revistas *Verbum* y *Contorno*.

¹ Cf. Angela B. Dellepiane: «La novela argentina...», Op. cit., p.247.

² Idem, p.248.

³ Idem, p.249.

⁴ Sobre Martínez Estrada y esta generación, véase: Rodolfo A. Borello: «*Radiografía de la pampa* y las generaciones de 1925 y de 1950. Interpretaciones y discípulos», en: Ezequiel Martínez Estrada: **Radiografía de la pampa**. Edición crítica coordinada por Leo Pollman, Madrid, Archivos, 1991, pp. 425-441.

Influidos por los filósofos Hegel, Marx, los existencialistas Martin Heidegger, Jean –Paul Sartre, Albert Camus, y Maurice Merleau –Ponty, los “parricidas” optan por el realismo social, por una literatura de compromiso, de denuncia de los conflictos de la realidad argentina. También reciben influjos del lenguaje de escritores norteamericanos como Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Caldwell o Scott Fitzgerald, de italianos como Antonio Gramsci, Carlo Coccioli, Arturo Moravia, Vasco Pratolini, etc.; y, un poco más tarde, se detienen en la obra de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Miguel Ángel Asturias, Jorge Amado, Gabriel García Márquez, etc.¹

La materialización en ficción de los postulados de la generación de los “parricidas” se efectúa a partir de 1955, año en que el general Juan Domingo Perón es echado del poder por un golpe de Estado. Se constituye así la llamada Generación del 55, compuesta, por supuesto, de los ensayistas y analistas “enojados” y de otros narradores de su edad². Los nombres más destacados son Héctor Álvarez Murena, David Viñas, Beatriz Guido, Antonio Di Benedetto, Marta Lynch y Marco Denevi. La idea de crisis en la que se ven sumergidos los lleva a optar por la estética del *engagement*, cuyo paradigma representa Jean-Paul Sartre. De ahí que preconicen una renovación de la narrativa. Para Juan Carlos Portantiero, dicha renovación reviste dos aspectos: por una parte, la eliminación de una imagen eufemística de la realidad, de una literatura retórica, de ocultaciones o “buen gusto”; y, por la otra, la introducción de técnicas que describan al hombre en

¹ Angela B. Dellepiane: «La novela argentina...», Op. cit., pp.250-251.

² Los integrantes de esta generación son narradores nacidos entre 1925 y 1930.

acción, influencia de la literatura norteamericana¹ y el *Nouveau Roman* francés, añadimos.

Al analizar la obra de Rodríguez, Di Benedetto, Beatriz Guido, Murena, Manauta y David Viñas, Noé Jitrik opina que los rasgos característicos de la estética de su generación son la primacía de la novela como «instrumento de la vida actual del hombre» y la inserción de los autores en su propia época a través de un realismo que acerque al lector a la realidad descrita y de procedimientos formales tomados del psicoanálisis, el cine o el periodismo.²

Sin embargo, huelga llamar la atención sobre el hecho de que los escritores de esta generación no tienen la misma manera de leer la realidad histórica y social. Luis Gregorich destaca dos sublíneas:

David Viñas enfoca sucesivamente los problemas de la estructura agraria y sus formas de vida anexas, las vicisitudes de la pequeña burguesía urbana durante el peronismo y después de él, los conflictos sociales en los latifundios patagónicos, y las peripecias de la vida militar. Beatriz Guido (...) toca las grandezas y las penurias de la aristocracia en decadencia, y ensaya la crónica del caudillismo urbano de la “década infame”. Juan José Manauta describe la desolación y belleza del campo entrerriano. Elvira Orphée analiza las represiones y las mezquindades de la burguesía provinciana. Humberto Costantini elabora, en típicas fábulas, el mito del oficinista y del hombre anónimo, ofreciendo, de paso, una descripción cuidadosa de Buenos Aires. Marta Lynch, en su primera novela, estudia el proceso de ascenso de un político contemporáneo.

Desde luego, también hay líneas divergentes que se escapan de esta orientación central. H. A. Murena, en sus

¹ Juan Carlos Portantiero: **Realismo y realidad en la narrativa argentina**, Buenos Aires, Proycón, 1961, pp. 89-90.

² Noé Jitrik: **Seis novelistas de la nueva promoción**, Mendoza, Biblioteca San Martín, 1959, pp. 18-39.

extrañas y retorcidas novelas, va pasando de una minuciosa indagación psicológica a una sobrecarga barroca y grotesca del lenguaje narrativo que nada tiene que ver con el realismo. Marco Denevi, hábil para la parodia y el *pastiche*, juega con los mitos antiguos y modernos. Syria Poletti traduce la nostalgia y el extrañamiento en delicados retratos de personajes. Antonio Di Benedetto practica una singular narración histórica y se acerca sucesivamente a lo fantástico, al absurdo y a la sátira de costumbres. Haroldo Conti, en sus primeros libros, cultiva un vitalismo y una interiorización del paisaje que no pueden estar más alejados del compromiso político.¹

A partir de 1966 –es decir, del golpe de Estado que depone a Arturo Illia y lleva a Onganía a la presidencia –y, sobre todo hacia 1970, se opera una renovación de la narrativa argentina que acompaña el surgimiento de una nueva generación de escritores que se incorporan a la Generación del 55 para formar la de Contorno². Los más destacados son: Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Saer, Juan José Hernández, Rodolfo Walsh.

Se impone, desde luego, una pregunta: ¿A qué se debe esta renovación de la narrativa argentina? Luis Gregorich encuentra la causa en un «reacomodamiento» en el lector y en el escritor:

...la calidad de la escritura y de la composición aparecen en un primer plano, en tanto que la “huella” de la realidad social ya no es requerida imperiosamente (...). También (...) la censura ideológica, los secuestros de libros, la represión del pensamiento libre, obligan a adoptar máscaras que, más de una vez, terminarán por convertirse en los rostros definitivos.³

¹ Luis Gregorich: «Dos décadas de narrativa argentina. De 1955 a hoy», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 236, mayo-junio de 1978, pp. 50-51.

² Hemos de señalar aquí que, por no ser el objetivo principal de esta tesis, no entramos en un largo intento de buscar fronteras –dudamos de que las haya– entre las generaciones del 45, del 55 y la de “Contorno”. En todo caso, consideramos que, referente a este período, sólo hay una generación, un grupo que ha empezado con el ensayo de interpretación crítica antes de llegar a la producción de relatos de ficción. Sobre la maraña de grupos y denominaciones, véase: Luis Gregorich, *Op. cit.*, pp. 45-46.

³ Luis Gregorich, *Op. cit.*, p. 60.

Gregorich también destaca entre los motivos de esta renovación la creciente despolitización de la literatura –sobre todo en Occidente–, la «invasión de una singular resurrección formalista» materializada por el auge del estructuralismo y el estallido del “Boom” de la narrativa latinoamericana¹. En este último argumento, coincide con Adolfo Prieto² y David Lagmanovich³, quienes ven en los cambios la influencia de novelas como **La ciudad y los perros** de Mario Vargas Llosa, **El siglo de las luces** de Alejo Carpentier, **Tres tristes tigres** de Guillermo Cabrera Infante, **Cien años de soledad** de Gabriel García Márquez o **Paradiso** de José Lezama Lima.

No es necesario ser demasiado perspicaz para notar que esta renovación literaria se señala con contundencia en la narrativa de Haroldo Conti. Es significativa la diferencia entre sus textos de 1975 (**La balada del álamo carolina** y **Mascaró, el cazador americano**) y toda su narrativa anterior, como él mismo lo reconoce en una entrevista para *El cronista*:

Yo creo (...) que con “En vida” llegaba a un callejón sin salida: es una literatura que considero demasiado individualista. Para ese tiempo, se produce mi primer viaje a Cuba (...). Y de alguna manera eso me orienta (...) para hacer una cosa distinta, como es “Mascaró...”, una novela jubilosa, abierta, donde por primera vez los personajes no mueren (...). Es decir, el cambio se da fundamentalmente a partir de mi experiencia cubana: Casa de las Américas es el contacto que tengo con el resto de América, de sus escritores, y donde veo el aislamiento en que estamos [los Argentinos], el descubrimiento de nuestras culturas y, también, sus posibilidades. Decidí entonces hacer una

¹ Luis Gregorich, Op. cit., pp.60-61.

² Adolfo Prieto: «Los años sesenta», *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburgh, octubre –diciembre de 1983, pp.889-901.

³ David Lagmanovich: «La narrativa de 1960 a 1970», **Nueva narrativa hispanoamericana**, Vol. II, núm.1, Garden City, London Island, enero de 1972, pp.99-117.

literatura con un sentido más americano, cosa que, hasta ese momento, estaba muy lejos de mí.¹

Por entonces, cobra indudable importancia la labor efectuada por el Centro Editor de América Latina, que se dedica al rescate de los sectores más populares y marginados del país. También es de destacar la aportación de las revistas *Primera Plana* y *Crisis*. Creada en mayo de 1973, esta última revista es dirigida por Federico Vogelius y Eduardo Galeano. También colaboran en ella los escritores Aníbal Ford, Juan Gelmán, Rodolfo Walsh y nuestro Haroldo Conti. Una de las líneas principales –por no decir la línea principal– de *Crisis* es, a diferencia de *Primera Plana* más centrada en lo literario, el análisis de la vida política en Argentina y Latinoamérica, y de los debates de la época. Así es cómo marca rotundamente sus afinidades con el socialismo y su admiración por la Revolución Cubana².

A guisa de resumen de cuanto acabamos de ver en este capítulo, señalaremos que, a lo largo de la historia de la literatura argentina, la postura del escritor en relación con su realidad reviste caracteres diferentes según las etapas de la evolución político-social del país. Hemos notado que hasta las primeras décadas del siglo XX esta postura es más o menos unitaria. Los escritores, muy vinculados a la vida política de Argentina, se han visto investidos de una misión que consiste en sentar las bases de la formación de una conciencia nacional mediante la exaltación de los valores nacionales, a

¹ Cf. Néstor Restivo y Camilo Sánchez, Op. cit., p.190.

² Señalemos que la revista *Crisis* apenas ha tenido tres años de existencia ya que sus directivos se vieron en la obligación de cerrar sus puertas en agosto de 1976, a consecuencia del acoso represivo del régimen dictatorial –el Proceso– de Videla.

pesar de una fuerte influencia europea. Lo cual produce una exacerbación del sentimiento nacionalista.

A partir de la mitad de los años veinte, se perfila una bipartición de las posturas ante la realidad inmediata. Un grupo de escritores agrupados alrededor, primero, de la revista *Martín Fierro*, luego, de *Sur*, y capitaneados por Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, cultivan una literatura signada por las influencias europeas, desvinculada de las realidades políticas y sociales del país y centrada en cuestiones estéticas, filosóficas y psicológicas. Son los escritores llamados “martinfierristas”, “floridistas” y sus discípulos y continuadores. Por el lado opuesto, se encuentran los escritores agrupados bajo el rubro de los “boedistas” y sus continuadores, quienes optan por una literatura de exposición, comentario y denuncia de los conflictos sociales bajo el signo del realismo social. Sin embargo, las diferencias sociales entre ambos grupos y el carácter combativo de los segundos tal vez algo tengan que ver con que son los primeros los que mayor resonancia tienen tanto en Argentina como fuera de ella.

Las dictaduras de la segunda posguerra mundial configuran una literatura argentina dominada por la narrativa de los llamados “parricidas”. Una narrativa de repulsa, contra la situación social, pero también contra el pensamiento y la literatura de las generaciones anteriores. En definitiva, una narrativa de protesta, de compromiso con la realidad nacional, independientemente de su apertura a los aportes del Boom.

Ya hemos evocado, en páginas anteriores, una diferencia fundamental entre el compromiso de Haroldo Conti y el de la mayoría de los escritores de su generación. Quizá sea éste el momento de insistir sobre ello. Conti, como, por otra parte, Antonio Di Benedetto, no hace una literatura de compromiso político. Su narrativa no es de denuncia, de militancia. El suyo es un *engagement* con la vida, un compromiso vital. Según él, cuando un escritor opta por una literatura de militancia, corre el riesgo de falsear la esencia artística de la propia literatura. Por lo tanto, él opta por el compromiso del hombre y no del narrador. A este respecto, declara en las páginas de *Crisis* lo siguiente:

Por supuesto quisiera ser un escritor comprometido en su totalidad. Que mi obra sea un firme puño, un claro fusil. Pero decididamente no lo es (...). Personalmente, tengo una posición tomada no sólo en el terreno político (algunos limitan el compromiso a eso y se olvidan del resto del hombre), sino en todo lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo...

Ser revolucionario es una forma de vida, no una manera de escribir. No sé si un escritor por el hecho de que se lo proponga puede ser además un escritor revolucionario, es decir producir una literatura revolucionaria. Ante todo pongámonos de acuerdo. ¿Qué clase de escritor o, en otras palabras, qué género (sic) de literatura? Una cosa es el ensayo, por ejemplo, y otra la ficción, que es a la que en general se alude, me parece, dentro de toda esta vaguedad. No sé qué sentido tiene que yo me proponga escribir una novela revolucionaria si ante todo no soy revolucionario. Y aun cuando lo sea bien puede suceder que la novela, en definitiva, resulte otra cosa.¹

¹ Haroldo Conti: «Compartir las luchas del pueblo», *Crisis*, N° 16, Buenos Aires, agosto de 1974, pp. 40-41.

2 – El Nouveau Roman

Aunque sus primeros balbuceos datan de años atrás¹, el *Nouveau Roman* francés empieza a tener gran resonancia en Europa en la segunda mitad de los años cincuenta, cuando algunos jóvenes narradores se proponen crear una novela distinta de la tradicional. Es, para sistematizar, una literatura de ruptura. Ruptura con las formas consideradas como «perimées, sclerosées, mortes» del realismo balzaceano². Entre las figuras más destacadas de estos jóvenes novelistas se cita con frecuencia a Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Robert Pinget, Samuel Beckett y Claude Ollier.

Pese a que, como lo apunta Frank Wagner, «il n’a existe ni école ni mouvement unifié de “Nouveau Roman”»³, sucede que tiene sus teóricos en las figuras de Nathalie Sarraute (**L’Ere du soupçon**), Alain Robbe-Grillet (**Pour un nouveau roman**) y Claude Simon (**Discours de Stockholm**). Presentado como el más firme defensor del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet cataloga en su citado libro como “nouveaux romanciers” a todos aquéllos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos aquéllos que están decididos a inventar la novela, es decir a inventar al hombre.⁴

¹ Bernard Pingaud considera que el *Nouveau Roman* arranca en 1951 con **Molloy** de Samuel Beckett (Cf. «Beckett, el precursor». Epílogo de Samuel Beckett : **Molloy**, Madrid, Alianza Editorial, 1973.)

² Frank Wagner : «“Nouveau Roman”/Anciennes theories», en: Roger-Michel Allemand (ed.) : **Le «Nouveau Roman» en questions. 3: Le créateur et la cité**, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 159.

³ Ibidem.

⁴ Alain Robbe-Grillet: **Pour un nouveau roman**, Paris, Minuit, 1963, p. 9.

Pero, ¿por qué esta necesidad imperiosa de crear una nueva novela? O, lo que es lo mismo, ¿qué ha cambiado en el mundo para que estos jóvenes narradores consideren que es necesario crear nuevas maneras de expresar “nuevas relaciones entre el hombre y el mundo”? ¿Cuáles son estas nuevas relaciones?

La necesidad de una “nueva novela” nace como consecuencia de una crisis de representación del mundo que venía anunciándose en las primeras décadas del siglo XX y que se exacerba a partir de la Segunda Guerra Mundial. Un sentimiento de náusea generalizada se apodera del mundo. Así, se empieza a cuestionar las certezas del positivismo. Los dogmas religiosos e ideológicos se derrumban cediendo a las grietas de los edificios intelectuales y espirituales. El conocimiento del mundo se hace cada vez más difícil. Ya no hay ningún absoluto: todo es relativo, hasta el propio hombre. Asimismo, a la concepción decimonónica de un universo estable, coherente, unívoco, ordenado, se oponen estas visiones de un pensamiento moderno que se esfuerza por reflejar las mutaciones históricas. El trabajo de los “nuevos novelistas” consiste precisamente en reflejar, a través de metáforas epistemológicas, estas mutaciones históricas.¹

Ya que, como sugerimos más arriba con Frank Wagner, no hay escuela ni teoría que sean integradoras de todas las propuestas renovadoras de los “nouveaux romanciers”, intentaremos trazar aquí, a través del análisis

¹ Frank Wagner, Op. cit., p.163.

de las propuestas de cada una de las figuras más “importantes” del grupo, las líneas generales del *Nouveau Roman*.¹

Empezaremos por Alain Robbe-Grillet, quien, con su **Pour un nouveau roman**, acuña este nombre para la nueva tendencia. Para Robbe-Grillet, no es necesario que una novela encierre mensaje alguno en la medida en que un relato ha de ser una perpetua puesta en duda, un cuestionamiento continuo. Opina que una novela no es para contar una historia. Así, en palabras de Jean Ricardou, Robbe-Grillet propone pasar de «la escritura de una aventura» característica de la literatura anterior a una «aventura de una escritura»². En consecuencia, Robbe-Grillet reduce la novela a una mera descripción, a un arte de la mirada exenta de interpretación. Su novelística es la de la representación de los objetos en su mundanidad. Son muy importantes, desde este punto de vista, novelas como **El mirón, La celosía o En el laberinto**. En la última, por ejemplo, Robbe-Grillet, influido por el cine, hace una laberíntica representación repetitiva de una misma escena desde puntos de vista, ángulos y planos diferentes.

Al contrario de la de Alain Robbe-Grillet, la narrativa de Nathalie Sarraute se caracteriza por un profundo psicologismo pese a que algunas de sus propuestas abogan por el rechazo de la psicología en las novelas³. Las novelas de Sarraute carecen de héroes y acciones en el sentido tradicional

¹ Son muy importantes, en este sentido, las aportaciones de Jean Ricardou, quien, en sus libros **Le nouveau roman** (Paris, Seuil, 1973) y **Problèmes du nouveau roman** (Paris, Seuil, 1967), analiza las técnicas narrativas más recurrentes entre los “nuevos novelistas”.

² Jean Ricardou: **Problèmes du nouveau roman**, Op. cit., 111.

³ Sobre las incoherencias en las teorías de Sarraute y su praxis narrativa, véase: Ernesto Sábató, «Algunas reflexiones a propósito del “Nouveau Roman”», *Sur*, N° 285, Buenos Aires, Noviembre-diciembre de 1963, pp.43-47.

de los términos. En **El planetario**, **Retrato de un desconocido**, **La cantante calva** y **Las sillas**, el diálogo de los personajes «se reduce a un diluvio de lugares comunes, de frases hechas, de locuciones familiares o presuntuosas, pero tan frecuentemente empleadas que han perdido ya toda significación.»¹ Con este tipo de diálogos, la autora quiere resaltar el verdadero drama en el que viven algunos personajes que renuncian a su condición de personas, a su originalidad; se confunden con la masa y repiten lugares comunes que, a la larga, suenan a “cháchara”. Con lo cual, es muy acertado el comentario de Jean-Paul Sartre cuando observa que los personajes de Sarraute recuerdan al “se” heideggeriano, al “ser inauténtico”.²

Como Sarraute, Michel Butor también reduce el papel de los personajes a meros soportes de sus novelas. Muy influido por la fenomenología, Michel Butor concibe la novela como un espacio excelente para la descripción de la realidad, sin importarle para nada que sus obras no cuenten historias. La temporalidad y la relatividad son las obsesiones novelísticas de Butor. La estructura profunda de **El empleo del tiempo** se desenvuelve en distintas series temporales, mientras que en **La modificación**, se recrea mediante una narración en segunda persona, un ambiente cerrado y cambiante, donde, en un espacio de tiempo, las intenciones profundas del personaje sufren una extraña modificación.³

¹ Jean Bloch-Michel: **La «nueva novela»**, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 25.

² Citado por Jean Bloch-Michel, Op. cit., p. 26.

³ Véase: Eduardo Iáñez : **Historia de la literatura. Vol. 9: Literatura contemporánea (después de 1945)**, Barcelona, TESIS –Bosch, 1995, p. 148.

Muy influido por Joyce y Faulkner, Claude Simon deja entrever en sus novelas una clara voluntad de destruir la cronología, de «abolir el tiempo vivido y reemplazarlo por otro»¹. Además de descriptiva, su narrativa es eminentemente fragmentarista en la medida en que las historias se reconstruyen a partir de la memoria fragmentaria de un individuo y del proceso de conciencia del mismo. En novelas como **El camino de Flandes**, este fragmentarismo se representa con la ayuda de técnicas cinematográficas como el “flash-back”, la sobreimpresión y los continuos y repentinos cambios de secuencia. Simon también echa mano del uso del monólogo interior y de una puntuación peculiar y caótica.

Es, sin duda, en Samuel Beckett donde se encuentran de manera más contundente las influencias de Joyce y Faulkner. De estos escritores británico y norteamericano le viene a Beckett su delirante monólogo interior². En sus obras, el autor de **Molloy**, a fuerza de monólogos difusos y líquidos, consigue desbancar el último reducto de la novela tradicional: la relación entre lenguaje, sintaxis y razón. Los monólogos de los personajes beckettianos no son más que ejercicios de hablar por hablar.

Si queremos buscar un punto de encuentro para las diferentes propuestas narrativas de los “nouveaux romanciers”, señalaremos la obsesiva búsqueda de renovación formal y escritural como respuesta a los cambios observados en la realidad de las cosas. Los “nouveaux romanciers” traducen con estas renovaciones formales, una nueva visión de un mundo

¹ Jean Bloch-Michel, Op. cit., p. 33.

² Ibidem, p. 37.

caótico, fragmentario, estrellado, contradictorio e inseguro. Todos rechazan la concepción de la novela como instrumento de transmisión de un mensaje. En la “nueva novela”, asegura Claude Simon, ya no se trata de «Non plus démontrer mais montrer, non plus produire mais reproduire, non plus exprimer mais découvrir»¹. Así, lo que más se valora es el proceso de textualización, no el mensaje. El *Nouveau Roman* también tiende a apelar a la participación del lector, quien, en la recepción del texto, tiene que recrear, por sus propios criterios, un relato presentado de manera enmarañada. Las técnicas narrativas más recurrentes en los maestros del *Nouveau Roman* son: el desplazamiento permanente del punto de vista, la confusión en cuanto al responsable de la locución, la oposición de variantes contradictorias, el frecuente recurso a la modalización, la fragmentación de la historia en muchas secuencias, etc.²

Ahora bien, examinemos la difusión de la estética del *Nouveau Roman* en la Argentina. Es sabido que los argentinos empiezan a tomar contacto con los textos de los “nouveaux romanciers” gracias a las primeras traducciones al castellano editadas en Barcelona (España) por Seix Barral. Pero, en 1961, la compañía Fabril Editora publica un buen número de novelas de estos escritores franceses: **La modificación** de Michel Butor, **El Señor Martereau** de Sarraute, **El viento** de Simon, entre otras; y en 1962, la editorial Losada edita **En el laberinto** de Robbe-Grillet.³

¹ Claude Simon: **Discours de Stockholm**, Paris, Minuit, 1986, p. 29.

² Frank Wagner, Op. cit., p.168.

³ Cf. Carmen Espejo Cala: **Víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto**, Huelva, Vicerrectorado de Huelva, 1993, p.25.

A esta difusión de los textos de los “nuevos novelistas” hay que sumar los comentarios que aquéllos suscitan en las revistas literarias, sobre todo en *Criterio* y *Sur*. En efecto, en 1960 aparece bajo el sello de la revista *Criterio* el artículo «Una nueva experiencia novelística: El “Relato objetivo” de Alan (sic) Robbe-Grillet». En este artículo, Alberto García Fernández analiza los postulados estéticos de Robbe-Grillet comparándolos con los de Marcel Proust. En sus números 1419 y 1420 del 10 y 24 de enero de 1963, respectivamente, *Criterio* publica las dos entregas de «La nueva experiencia de la novela objetiva», en las que Rugelio Barufaldi revisa los puntos fundamentales de la estética del *Nouveau Roman* y analiza las obras de Robbe-Grillet, Duras, Butor, Sarraute y Simon.¹

En cuanto a la revista *Sur*, después de publicar en 1961 el artículo de Robbe-Grillet, «Un camino para la novela futura», traducido por José Bianco, acoge en su número 185 de noviembre y diciembre de 1963 el ya citado artículo de Ernesto Sábato titulado «Algunas reflexiones a propósito del “Nouveau Roman”»; artículo en el que Sábato expone y ataca las propuestas de Robbe-Grillet y Sarraute.

De este modo, se ve claramente que el universo literario argentino no ha quedado de ningún modo indiferente ante la efervescencia del *Nouveau Roman* francés. Más: los intelectuales han participado activamente en los debates suscitados por las propuestas del grupo; y, en las décadas de los sesenta y setenta jóvenes escritores como Julio Cortázar, Antonio Di

¹ Carmen Espejo Cala, Op. cit., p.26.

Benedetto, Daniel Moyano, Manuel Puig, Juan José Saer o Haroldo Conti aplican las lecciones de los «nouveaux romanciers».

IV – CONTEXTO FILOSÓFICO: EL EXISTENCIALISMO

Si bien es cierto que el existencialismo hace su entrada y marca su influencia en Argentina a partir de la difusión de los textos sartreanos, no es menos cierto que este país siempre se ha mostrado abierto a la filosofía de la existencia¹. Pues, antes de la difusión del existencialismo de Jean–Paul Sartre, la Argentina ya se había familiarizado más o menos con el pensamiento alemán –en su mayoría heideggeriano– sobre el Ser, la existencia y la trascendencia. Eso se debe a que, en palabras de José Luis Romero,

Francisco Romero desde el país, y Carlos Astrada, Saúl A Taborda y Juan Luis Guerrero en las aulas de las universidades alemanas, se familiarizaron con el nuevo pensamiento alemán y comenzaron a difundirlo en las páginas de las revistas y, más tarde en la cátedra...²

Carlos Astrada, quien había tenido el privilegio de asistir a cursos dictados por, entre otros profesores, Max Scheler, Edmund Husserl y Martin Heidegger³, publica, en 1933 ya, **El juego existencial** y, en 1936, **Idealismo fenomenológico y metafísica existencial**. También publica poco después **El juego metafísico** (1942) y **La revolución existencial** (1952). Fiel a las enseñanzas de Heidegger, el profesor Astrada reivindica «el tomar como

¹ No caeremos en el largo debate que consiste en intentar diferenciar el existencialismo de la filosofía de la existencia. Utilizaremos indistintamente los dos términos para referirnos al sistema de pensamiento metafísico que toma la “existencia” como eje central de su reflexión. Así, nos salvaremos de las clasificaciones categoriales que tienden a desvincular a Heidegger de los existencialistas. Clasificaciones que, por otra parte, siguen al propio pensador alemán, quien también declara no ser un filósofo existencialista.

² José Luis Romero, Op. cit., pp.173-174.

³ Cf. Antonio F. Mingorance: «La filosofía de la existencia en la Argentina», en: VVAA. **La Argentina y Europa (1930-1950) I**, Op. cit, p.183.

punto de partida de toda reflexión filosófica la desnuda facticidad de la existencia humana (*dasein*), expresada en su estar-en-el-mundo»¹.

Otro pensador argentino, Miguel Angel Virasorio, plantea en su libro, **La libertad, la existencia y el ser** (1942), el problema de la dialecticidad del existencialismo. Virasorio parte del principio según el cual el Ser es inherente a todo *Dasein*, para desembocar en que la libertad, en cuanto proyecto absoluto de toda existencia, consiste en realizarse plenamente².

En cuanto al profesor Nicolás Derisi, filósofo de formación tomista, publica, entre otros libros, **Filosofía moderna y filosofía tomista** (1945) y **Tratado de Existencialismo y Tomismo** (1956). En ambos libros, se dedica al estudio de las relaciones entre el pensamiento católico fiel a los postulados de Santo Tomás de Aquino y la filosofía existencialista³. Más que este análisis de las relaciones entre los dos sistemas, lo interesante de los trabajos de Derisi es el saber sistematizar con mucho dominio la nueva filosofía, en tanto que señala ya que el existencialismo constituye un redescubrimiento de la finitud, la contingencia y el desamparo propios a la existencia humana.⁴

Vista así la vigencia de la filosofía de la existencia dentro del universo intelectual argentino, no es de extrañar el fervoroso entusiasmo con que se recibe el existencialismo de Jean–Paul Sartre después de la Segunda

¹ Antonio F. Mingorance: «La filosofía de la existencia en la Argentina», Op. cit., p.185.

² Ibidem.

³ Ibidem, p.187.

⁴ Ibidem.

Guerra Mundial. Pero, aunque es absolutamente innegable que el existencialismo, tanto de Heidegger como de Sartre, forja la actitud de gran parte de los intelectuales de la generación posterior a 1945, son sus versiones literarias las que más atraen las pasiones y adhesiones.¹ Es más: Susana Tasca sentencia que nadie en la Argentina de los años 50 podía escapar del existencialismo, sobre todo después de 1955.²

Ahora bien, después de esta breve introducción, en la que nos hemos empeñado en señalar la vigencia del existencialismo en el contexto generacional de Haroldo Conti, lo que nos resta hacer es plantearnos, a la manera de Ernesto Sábato, la pregunta ¿Qué es el existencialismo?³ Pregunta cuya respuesta intentaremos buscar, aun a sabiendas de que es casi imposible hallarla. Pero creemos que el esfuerzo nos servirá de algo.

En el ámbito filosófico, el existencialismo nace como una reacción contra el olvido del Ser en la filosofía occidental desde Platón hasta Hegel. La metafísica realista de Platón, Aristóteles o Santo Tomás de Aquino, de vocación supuestamente esencialista, no se interroga en realidad sobre el Ser sino sobre el Ente. En la metafísica idealista, Kant, Fichte, Schelling y, sobre todo, Hegel, ponen el acento sobre la razón del sujeto. Para ellos, la razón subjetiva es el pilar fundamental de la interpretación del ente. Y el positivismo cientificista subjetiviza al Ser y lo interpreta como Ente, como instrumento.

¹ José Luis Romero, Op. cit., pp.178-179.

² Cf. Marta Speroni y Abel Posada: «Las víctimas de la espera» en Haroldo Conti, **Sudeste – Ligados**, Op. cit. pp. 569.

³ Sábato titula así su libro publicado en 1967 por las Ediciones Culturales Olivetti de Buenos Aires.

El existencialismo nace, pues, como una poderosa reacción frente a esta tendencia que Pedro Fontán-Jubero llama acertadamente «proceso de despersonalización» filosófica al ver que estos sistemas filosóficos conducen a «la total pérdida del hombre, a la negación completa de su singular interioridad, de sus anhelos y angustias específicas, de sus tareas y proyectos existenciales».¹

De un proceso de despersonalización en el plano filosófico, se pasa a otro, en el plano sociopolítico². El nacimiento de totalitarismos (fascismo y comunismo) en la primera mitad del siglo XX conduce a excesos que tienen como nombres: funcionalización del hombre, degradación de las libertades individuales en beneficio de susodichos intereses colectivos. A ello se suman las dos guerras mundiales que dibujan en el mundo un apocalíptico cuadro de ruina, muerte y desolación. Frente a esta situación sociopolítica, decíamos, nace una crisis de conciencia que desemboca en una reflexión sobre el sentido –o el sinsentido– de la existencia humana.

Si, como apuntábamos, el pensamiento ilustrado tiende a universalizar al hombre, proclamando al mismo tiempo el poder ilimitado de la razón, el existencialismo, él, rechaza este «panlogismo hegeliano»³ y se centra en el estudio del individuo, no como un dato objetivo sino como una existencia, un proyecto, un asunto. Para el existencialismo, el “hombre en general” no existe. La existencia no puede objetivarse en tanto que el

¹ Pedro Fontán-Jubero: **Los existencialismos: claves para su comprensión**, Madrid, Cincel, 1991, p. 19.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, p. 26.

concepto de “ser humano” es una abstracción que conduce a una despersonalización del existente.¹

Quiérase o no, los existencialistas no son los precursores del rechazo de los planteamientos de la metafísica occidental respecto a la primacía de la razón y los valores morales y religiosos. Ya en **Más allá del bien y del mal** (1886), Friederich Nietzsche, el creador del Vitalismo, destaca la primacía de la vida individual sobre su intento de racionalización y rechaza toda empresa de encasillamiento reductivo del hombre bajo los supuestos del Bien, el Mal, la Moral social o religiosa, la Verdad. Para el pensador alemán, el Ser es ficción. Carecemos de valores suficientemente sólidos para aprehender a la humanidad como unidad, identidad, substancia y objetividad.²

Sin embargo, la irrupción de los primeros esbozos de una filosofía centrada en la existencia se remonta a la figura de Sören Kierkegaard. El teólogo danés es considerado como el precursor del existencialismo del siglo XX en tanto que subraya con nitidez la singularidad de la existencia de cada individuo en su situación vital.³

Al aporte de Kierkegaard y Nietzsche hay que sumar la valiosa contribución del fenomenólogo alemán Edmund Husserl. Si los

¹ Octavi Fullat: **El siglo postmoderno (1900 –2001)**, Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 80.

² Octavi Fullat, Op. cit., p.104.

³ En sus libros de mayor resonancia, **Temor y temblor** (1843) y **El Concepto de la angustia** (1844), Kierkegaard declara, con un planteamiento religioso que no hay existencia sin ser humano y que la existencia es la del existente individual. Por tanto, siempre según él, la atención del filósofo ha de centrarse en el existente.

existencialistas se abrevan ideológicamente en los nombrados aspectos del pensamiento de aquellos filósofos, de Husserl cogen el método de análisis fenomenológico. Según Pedro Fontán-Jubero,

El método fenomenológico rehusaba encerrarse en presupuestos abstractos, y encaminaba su esfuerzo filosófico en describir exactamente los fenómenos tales como aparecen a la conciencia. No autorizaba, para el estudio del hecho concreto, deducción ni interpretación alguna; la filosofía debía limitarse a describir lo inmediato.¹

Es, pues, sobre la base de este método fenomenológico de inspiración husserliana que se lanzan a la descripción de los fenómenos del Ser y la existencia los filósofos existencialistas, a los que Jean-Paul Sartre clasifica en cristianos (Karl Jaspers, Gabriel Marcel) y ateos (Heidegger y él mismo)². El existencialista francés insiste en que, a pesar de esta diferencia entre las dos clases de existencialistas, ambas escuelas coinciden en que la existencia precede a la esencia.³

En todo caso, dado que Heidegger y Sartre son los existencialistas que mayor impacto producen en los sectores intelectuales argentinos, en general, y en Conti, en particular –cosa que demostraremos luego –, nuestro análisis del existencialismo se centrará en las propuestas de estos filósofos, cuyos principales libros, **El ser y el tiempo** (1927) y **El ser y la nada** (1943), respectivamente, encierran toda su ontología del Ser y el existente.

¹ Pedro Fontán-Jubero, Op. cit., p.34.

² Jean-Paul Sartre: **El existencialismo es un humanismo**, Barcelona, Edhasa, 1999, p.27.

³ Ibidem.

Tal como lo concibe el existencialista, el hombre empieza por existir, por encontrarse en el mundo antes de definirse. Heidegger consagra la primera sección de **El ser y el tiempo** en demostrar la mundanidad del Ser¹. Para él, el *Dasein*, el “ser-ahí” es un “ser-en-el-mundo”. Se encuentra arrojado en el mundo. Al encontrarse en el mundo, no vive aislado por la sencilla razón de que es, precisamente por su mundanidad, un “ser –con”. El ente se encuentra en relación con otros *Dasein*, que, al mismo tiempo que forman su mundo, lo comparten con él. En el mismo libro, Heidegger insiste en la temporalidad del Ser². Para el existencialista alemán, el *Dasein* es a la vez retorno al pasado y proyección hacia el porvenir, siendo el presente un hacerse, un “todavía no”. En esta tensión entre pasado y futuro, Heidegger marca su predilección por el futuro, en tanto en cuanto que considera que el *Dasein* es una fuga perpetua hacia sus posibilidades. Pero «La muerte es *la más peculiar* posibilidad de “ser-ahí”. El “ser relativamente a ella” abre al “ser ahí” su *más peculiar* “poder ser”, aquel en el que va absolutamente el ser del “ser ahí”»³. El Ser, la esencia del Ser es, pues, un “ser-para-la-muerte”. De ahí, la finitud del hombre. Para Heidegger, cuando el hombre se encuentra ante la nada, o sea, ante la posible imposibilidad de su existencia, cuando toma conciencia de que está destinado a la muerte, experimenta un estado de angustia. Así, afirma, «El “ser relativamente a la muerte” es en esencia angustia.»⁴

¹ Martin Heidegger: **El ser y el tiempo**, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 53-252.

² Ibidem, pp. 253 y ss.

³ Ibidem, p. 287.

⁴ Ibidem, p. 290.

Sin embargo, si Heidegger considera que el Ser es más amplio en posible que en real, Jean-Paul Sartre da mayor importancia a la contingencia del Ser. Para él, dado que hacemos acto de presencia en el mundo de las cosas, con todos los asedios (del cuerpo, la carne, la opresión, lo viscoso) que ello supone, el Ser es lo que es en presente. Pero, no por ello deja de coincidir con Heidegger en que la esencia del Ser (en-sí) es un hacerse (para-sí). En **El existencialismo es un humanismo**, donde resume de manera más clara las propuestas avanzadas en su tratado de ontología del Ser (**El ser y la nada**), declara Sartre que el hombre es un hacerse un proyecto:

...el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y (...) después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho (...). El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como él se concibe después de la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Éste es el primer principio del existencialismo. (...) el hombre empieza por existir, es decir, empieza por ser algo que se lanza hacia el porvenir, y que es consciente de proyectarse hacia el porvenir. El hombre es todo un proyecto que vive subjetivamente.¹

Partiendo Sartre de la no existencia de Dios ni de moral alguna, considera que el hombre, en la medida en que se encuentra arrojado al mundo sin razón y sin consentimiento suyo, está condenado a asumir la responsabilidad de todo lo que hace. De hecho, el hombre es un ser totalmente libre porque, si Dios no existe, dice Sartre, «no encontramos

¹ Jean-Paul Sartre: **El existencialismo es un humanismo**, Op. cit., p.31.

frente a nosotros valores u órdenes que legitimen nuestra conducta.»¹ La angustia sartreana procede precisamente de esta situación de hombre como “condenado a ser libre” en sus elecciones, y a ser responsable de las mismas. Al asumir su libertad, al actuar de tal o cual manera, el hombre no puede estar seguro de que obra bien o mal porque no hay principios ni valores exteriores que justifiquen sus actuaciones, siendo él el fundamento sin fundamento (sin fin) de los valores. Se apoderan de él, entonces, angustia, desamparo y desesperación, ante su propia absurdidad, y la de sus actos.

En opinión de los existencialistas, el hombre arrojado al mundo suele adoptar una actitud de indiferencia ante su contingencia (facticidad) su finitud (muerte), su libertad y la angustia que nace de estas situaciones. El Ser lleva así una existencia inauténtica. En ésta, el hombre se encuentra perdido en el mundo, en la cotidianidad, y se deja llevar por el transcurso de acontecimientos. El Ser inauténtico se confunde con la masa; huye de sus responsabilidades sin buscar realizar su verdadero Yo. Es el “hombre masa”, el “se” heideggeriano que no se compromete a «ser jamás lo que él es, oponiendo la “distracción” a las reclamaciones de una libertad».²

Frente a la “existencia inauténtica” despersonalizadora, los existencialistas proponen la “existencia auténtica”. En vez de adoptar una actitud evasiva ante la muerte, el existente auténtico toma conciencia de su finitud; asume que no es nada y que está destinado a la nada. Es sólo así

¹ Jean-Paul Sartre: **El existencialismo es un humanismo**, Op. cit., p. 43.

² Régis Jolivet: **Las doctrinas existencialistas**, Madrid, Gredos, 1970, p. 196.

cómo puede ejercer, con toda la carga de responsabilidad y angustia que ello requiere, su radical libertad. Al asumir su libertad, el ente que lleva una vida auténtica la lleva de acuerdo con su propio Ser. De este modo, se realiza como proyecto y realiza su verdadera condición de hombre.

V – CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA PARTE

El objetivo de esta parte que cerramos ha sido el de salvar las circunstancias de Haroldo Conti, el de desgajar y desentrañar sus experiencias vitales y, sobre todo, la suma de datos contextuales que han influido o pudieron haber influido en él y en su narrativa. Pero, al contrario de la fórmula de Ortega y Gasset, no salvamos el contexto de Conti para salvarle a él, sino para ayudarnos a salvar nuestra comprensión de su narrativa.

Hemos conseguido constatar que, a pesar de su corta y bohémica vida, Conti ha tenido una existencia muy agitada, repartida entre sus numerosas ocupaciones –maestro de primaria, profesor, camionero, aviador, cineasta, nadador, marino, periodista, etc.–, la escritura de cuentos y novelas, y las actividades políticas que le valieron el secuestro y la muerte. Sin pretender hacer en nuestra tesis un análisis de la narrativa de Conti siguiendo a la vieja crítica, que daba primacía al autor, consideramos que el conocimiento de las circunstancias vitales personales de nuestro autor puede sernos de suma importancia para analizar –y justificar si hace falta – no sólo el carácter bohemio, vagabundo y marginal de sus personajes, sino la extrema destreza y el profundo entendimiento con que describe las actividades de éstos.

Las circunstancias históricas, políticas y sociales de Haroldo Conti corresponden a un clima de agitación signada por la sucesión en la Argentina de regímenes dictatoriales tan mediocres como violentos y que responden a

la agitación social con represiones sin parangón. Es cierto que Conti nunca ha aceptado hacer una literatura militante. Pero, como se demostrará después, es también cierto que el carácter y los actos de los personajes de sus cuentos y novelas mucho tienen que ver con la situación política, económica y social del país.

El breve resumen de la historia de la narrativa argentina nos ha permitido cerciorarnos de que las polémicas sobre la postura que debe adoptar el escritor argentino con respecto a la realidad política y social han dividido el paisaje literario del país en dos principales bloques. Los unos opinan que el papel del escritor es el de traducir y denunciar en sus obras los conflictos políticos, sociales y morales que desfavorecen a las masas populares; mientras que los otros optan por una literatura esteticista donde dominan la reflexión filosófica y la fantasía. La narrativa de Haroldo Conti se sitúa precisamente a caballo entre los dos bloques. Conti rechaza la literatura combativa al mismo tiempo que cultiva una narrativa que traduce los conflictos exteriores e interiores del hombre presentado en sus circunstancias, en su contingencia.

El contexto filosófico-literario en el que se desenvuelve la narrativa de Haroldo Conti –él mismo de formación filosófica y literaria – revela la prominencia del existencialismo de Heidegger alcanzado luego por el de Sartre; y del *Nouveau Roman*, que ratifica la pertinencia de las propuestas de Joyce, Faulkner, Hemingway, etc. Aunque no ha sido confesado en ninguna parte por el autor, se ve claramente, a la luz de los argumentos expuestos en

el párrafo anterior, que son muchas las propuestas de los filósofos existencialistas que pueden rastrearse en los textos de Conti. En lo que al *Nouveau Roman* se refiere, actitudes estéticas de nuestro autor –que tendremos la oportunidad de analizar – como el rechazo de la interpretación en beneficio de la descripción objetiva, el recurso a la memoria fragmentaria de los personajes narradores, el uso de técnicas prestadas de otros campos –como el cine, la fotografía, el periodismo, la publicidad, etc. -, delatan ciertas afinidades con esta estética promovida por Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Samuel Beckett, etc.

SEGUNDA PARTE:
LA NOVELÍSTICA DE HAROLDO CONTI

I – **SUDESTE**

Sudeste se publica en 1962 tras ganar el concurso anual de Fabril Editora de 1961. Su escritura corresponde al período que va de 1958 a 1961. Pero, tras examinar con detenimiento el manuscrito titulado primero *Río Madre*, luego *Ligados*¹, coincidimos con Eduardo Romano en que su gestación arranca años antes. En efecto, aunque *Ligados*, que según las anotaciones de la libreta–manuscrito se escribe entre el 20 de octubre de 1955 y el 24 de abril de 1957, no es una primera versión de **Sudeste**, constituye sin lugar a duda, un antecedente para esta novela, ya que comparte con ella el mismo ambiente, los mismos personajes y la misma temática. No haremos aquí un estudio comparativo de estos textos. Por ser *Ligados* sólo un manuscrito incompleto, no forma parte del corpus de esta tesis. Tan sólo remitiremos al excelente análisis que al respecto ofrece Eduardo Romano².

La gestación de **Sudeste** correspondería entonces a un período marcado por un clima de fuerte desilusión de los jóvenes intelectuales, quienes, hartos de las políticas populistas de las dos primeras presidencias de Perón orientadas hacia los sectores populares y los sindicatos que le son favorables, vuelcan sus esperanzas primero en la Revolución Libertadora, después en Arturo Frondizi. Pues, el régimen militar que había depuesto a Perón no tarda en mostrar su verdadera cara. El autoritarismo y el conservadurismo se hacen más acuciantes. Lonardi es desplazado de la jefatura del Estado por el general Aramburu. Aumentan las tensiones en el

¹El manuscrito es recuperado por Eduardo Romano por gentileza de Marcelo Conti, hijo de Haroldo. Estaba en una carpeta conservada por la primera esposa del escritor, Dora Campos.

²Eduardo Romano ofrece análisis comparativos de estos dos textos en el «Estudio filológico preliminar» de **Sudeste–Ligados**, (Edición crítica coordinada por Eduardo Romano, Madrid, ALLCA XX, 2000, pp. XXVII–LVIII) y en «Un texto reaparecido de Haroldo Conti», artículo publicado en la revista cubana Casa de las Américas (núm. 217 de octubre –diciembre de 1999, pp. 113 -118).

ejecutivo y se organizan elecciones. Las gana Frondizi, quien, con su ambicioso programa, había conseguido movilizar el voto de los intelectuales, sobre todo entre los jóvenes. David Viñas reflejará dicha adhesión de esta manera:

Era nuestro momento. ¡Ahora sí que nuestra espera de diez años iba a lograr un sentido y una trascendencia! Fueron diez años de fervor reprimido, de repliegue y de marginalidad, de desconfianza y ambigüedad, de espera y desconcierto, de espera reflexiva y ansiosa, lo que apostamos por Frondizi. Pocas veces un hombre contó con una adhesión tan cálida y tan reflexionada (y en muchos casos, tan nueva: de jóvenes, más jóvenes que nosotros ya, por primera vez adherían a una definición política y que descubrían la realidad a través de los estupendos proyectos de Frondizi que creyeron, nada menos, que el mundo era y se tenía que dar como él decía).¹

Se entenderá entonces el alcance de la decepción de todos los intelectuales jóvenes cuando Frondizi, una vez instalado en el poder, traiciona sus aspiraciones y cambia su programa de gobierno. Deja las compañías petroleras en manos de los capitales estadounidenses. La situación de dependencia se agrava. El clima social se tensa, las huelgas se multiplican y algunos grupos peronistas inician resistencia armada al gobierno. La situación perdura hasta 1962, año de publicación de **Sudeste**. Los intelectuales experimentan entonces un sentimiento de culpa que se traduce en el campo de la literatura por la adopción por parte de muchos escritores del realismo “comprometido” al estilo sartreano. A lado del realismo social y político, proliferan la crónica política, el ensayo de interpretación, la narración documental.

¹ David Viñas: «Una generación traicionada», *TRAMAS, Para leer la literatura argentina*, Vol. III, núm. 7, 1997, p. 150.

Si estos escritores optan por el combate con la pluma contra el sistema, otros como Haroldo Conti manifiestan su hastío de la política volcando su mirada hacia el interior del país para indagar el verdadero sentido del “ser argentino”. **Sudeste** obedece sin duda a tal propósito. Ambientada, según Rita Gnutzmann¹, entre 1957 y 1958, la primera novela de Conti pone en escena a personajes marginales que viven fuera de la “civilización” en las afueras de Buenos Aires, entre río, arroyos e islas.

Hemos de subrayar que **Sudeste**, si bien se nutre de la tradición norteamericana, encuentra también sus antecedentes en textos argentinos, en lo que a su problemática y al territorio en el que se ambienta se refiere. Estamos pensando en **El Tempe argentino** (1858) de Marcos Sastre que muestra con una mirada ecologista la variedad de recursos naturales de la región y su potencialidad productiva. En **Un viaje al país de los matreros** (1898), José S. Álvarez (Fray Mocho) recupera al personaje áspero y marginal de las costas de Entre Ríos y Santa Fe del Paraná. También son de destacar **El río oscuro** (1943) de Alfredo Varela, **Los isleros** (1943) de Ernesto S. Castro, **Río abajo** (1955) de Liborio Justo (Lobodón Garra), **Santa Fe, mi país** (1934) de Miguel Ángel Correa (Mateo Booz) y **Aquerenciada soledad** (1940) de Luis Gudiño Kramer. Es indudable que estos textos han sido de gran influencia para Conti. Él mismo señalará a Mateo Booz entre sus escritores favoritos².

¹ Rita Gnutzmann: «Haroldo Conti: de la soledad a la solidaridad», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Núm. 13. Madrid: 1990, p. 101.

² Citado por Jorge B. Ribera en «*Sudeste* en sus contextos y linajes», en: Haroldo Conti: **Sudeste – Ligados**, Op. cit., p.526.

En **Sudeste**, pues, el protagonista (el Boga), tras la muerte del Viejo para el que trabajaba, decide partir para llevar una vida vagabunda y solitaria por el río. Después de pasar un tiempo viviendo de la pesca, encuentra un barco semi-podrido que decide reparar. Pero sus planes se ven frustrados por la incursión de extraños. Primero se juntan a él un hombrecito y su perro, luego aparecen el Hombre y La Rubia. Bajo la influencia de estos últimos personajes, el Boga se desvía de su proyecto, y el grupo se dedica entonces al robo y al contrabando. En una de sus expediciones, todos acaban tiroteados. Pero, al final de la novela, el protagonista consigue su última voluntad arrastrándose hasta el barco para morir con él.

La lectura de **Sudeste** deja en evidencia la voluntad manifiesta de Conti de librar un cuadro del Delta del Paraná.¹ Una voluntad de caracterización del ambiente y de los personajes lugareños. Tanto es así que en el texto se nota claramente una prominencia de la descripción en relación con la acción, entendida ésta en el sentido greimasiano²; reduciéndose ésta en la definición de las relaciones entre el Boga y el resto de personajes, salvo en los pasajes finales de la novela, cuando entran en escena el Hombre y La Rubia. En lo que al discurso se refiere, son de destacar el tratamiento que se le da a la figura del narrador, así como el manejo del lenguaje en la novela.

En este capítulo, pues, analizaremos primero la dimensión espacial de la novela, es decir, en la primacía del silencio y de la descripción como

¹ El título de la novela señala la doble dimensión geográfica y espacial del texto. Pues, el Sudeste es también el nombre que los lugareños dan al viento fuerte, imprevisible e inconstante que azota estos parajes, trayendo a veces una cohorte de destrucciones.

² Cf. Julien A Greimas: **Semántica estructural**, Madrid, Gredos, 1971, pp. 263-293.

escritura del silencio. Insistiremos al mismo tiempo en el papel de estos dos elementos en el sentido y la organización de la novela. En segundo lugar, abordaremos el tema de la marginalidad que constituye un eje central de **Sudeste** teniendo como filigrana la dicotomía entre centro y periferia. En este caso, estudiaremos cómo el vagabundeo del Boga constituye, en última instancia, una forma de buscar el centro. También nos detendremos en el impacto que tiene la presencia de “el otro” en el “yo” del protagonista. Dedicaremos el último punto de este capítulo al análisis de las estrategias narrativas estudiando al narrador y el lenguaje en su relación con el tono general de la novela.

A – NOVELA DE SILENCIO

1 – Escritura del silencio

En **Una antropología del silencio**, Ángeles Marco Furrasola opina con sobrada razón que el gran hallazgo del artista del siglo XX es tal vez el silencio como mejor vehículo para acceder a la realidad. Según ella, esto se debe a que los autores modernos se han dado cuenta del abismo entre la experiencia y la escritura y que todo lo que queda escrito adquiere una falsa temporalidad. Pues, al nombrar una realidad, la sometemos a una manipulación¹. Ya se sabe que la literatura nace de una voluntad de comunicación puesto que, cuando se habla de escritura, se sobreentiende un acto de emisión de un mensaje desde el escritor hacia el lector. Es el principio básico de la teoría jacobsoniana de la comunicación². Si, como lo sostiene Daniel Hidalgo U., la literatura «se manifiesta como un objeto capaz de enclaustrar ciertos códigos culturales, de traspasar emociones, inquietudes, como una herramienta que transmite conocimientos»³, se entenderá que tenga, entre otras consecuencias, la capacidad de vencer el silencio. Sin embargo, vencer el silencio no significa excluir el silencio. Si hablamos de la literatura como actividad contra el mutismo, nos referimos al nivel inmanente. Es, como lo hemos señalado antes, un acto de comunicación entre un hablante (el escritor, el narrador) y un “leyente” (el

¹ Ángeles Marco Furrasola: **Una antropología del silencio**, Barcelona, PPU, 2001, p. 101

² Cf. José María Pozuelo Yvancos: **Teorías del lenguaje literario**, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 40-50.

³ Daniel Hidalgo U.: «Ensayo sobre silencio en literatura» en *Escribir y Publicar*, núm. 59, Barcelona, 2009, pp. 8-10.

lector). Pero, dicho acto de comunicación puede ser sobre el silencio. Se puede comunicar el silencio.

Numerosos son los ejemplos en la literatura que podríamos citar. Sólo nombraremos a título ilustrativo a Stéphane Mallarmé, quien desarrolla toda una poética del silencio basada en un lenguaje del silencio. Roland Barthes ya lo sintetiza muy bien al tratar el tema de la comunicación verbal y la comunicación no verbal manejando los conceptos de palabra e imagen. La comunicación no verbal, la que utiliza la imagen, es, para lo que estamos tratando en este punto, la que se sirve de la presentación de la imagen para sugerir, para transmitir un mensaje. Se hablaría entonces –siempre para lo que nos concierne aquí– de un acto de comunicación verbal (narrador – lector) sobre un comunicado no verbal (imagen, estampa). Un acto de comunicación que consiste principalmente en la descripción y el manejo de la superficie textual.

De esto precisamente se trata en **Sudeste** de Conti. En efecto, uno de los aspectos más llamativos de esta novela es, como queda señalado, la prominencia de la descripción en detrimento de las acciones de los personajes, sobre todo en la parte que va del principio hasta el encuentro del Boga con el Hombre. Hasta entonces, casi no pasa nada en la novela. Las pocas acciones del principio se producen antes de la muerte de Viejo y se limitan a la relación por parte del narrador de las monótonas e iterativas actividades de los personajes en torno a la colecta de juncos. Aquí también se trata de meras descripciones de un narrador que quiere ofrecer su visión

de las duras condiciones de vida de seres marginales que viven en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, lejos de la civilización. Es sólo a partir de la aparición del hombre y La Rubia cuando la novela se dinamiza. El grupo que se forma empieza a tener proyectos y trabaja en la realización de los mismos. El Boga, que hasta entonces sólo se limitaba a dejarse llevar por el curso del río y la naturaleza, es arrastrado por las circunstancias a la realización de actividades colectivas.

A nivel del discurso, dicho cambio se materializa con el paso del predominio de verbos de estado o percepción a una proliferación de verbos de acción y una aceleración del ritmo narrativo. Hay que destacar también el aumento sustancial de los diálogos, escasos en la etapa de vida solitaria del Boga¹. No obstante, este cambio, por muy importante que sea, no ocupa más que una superficie pequeña de **Sudeste**. Es más: no desnatura el carácter silencioso de la novela. Los actos de los personajes se acompañan constantemente de descripciones, de ambientaciones.

Hay en la novela de Haroldo Conti, dijimos, una intención clara por parte del narrador de ofrecernos un cuadro del delta del río con sus moradores y sus actividades, mediante la contemplación. Tanto es así que podemos permitirnos decir, con Julio Premat², que **Sudeste** es una novela de la contemplación en tanto en cuanto que el narrador transcribe o cuenta la

¹ Haroldo Conti: **Sudeste**, Madrid, Alfaguara, 1985, pp. 47-147. Trabajaremos exclusivamente con esta edición, las citas aparecerán con el título de la novela seguido del número de la página o las páginas correspondientes.

² Julio Premat: «Un mundo de ilusiones. Cine y literatura en *Sudeste*», en: Haroldo Conti: **Sudeste – Ligados**, Op. cit., p. 662.

pasiva actividad de un personaje caracterizado por una curiosidad visual que sustenta y organiza el relato. Una larga observación en la que el Boga nos presta con frecuencia sus ojos para acceder al espacio¹.

El predominio de la contemplación va emparejado con el silencio. El mundo del Boga es un mundo de silencio y soledad. Los personajes son seres taciturnos, gente lacónica que nunca habla más de la cuenta, más de lo necesario.² Sin embargo, no por ello dejan de entenderse. Como bien lo deja percibir esta cita, el Boga y el viejo renuncian, en la medida de lo posible, a la comunicación verbal, sonora, en beneficio de otra silenciosa y, para ellos, más expresiva. El silencio que los separa es tal que el Boga ni siquiera pide explicaciones al ver que el viejo no ha dado la patada matinal sobre la puerta, con la que le manda levantarse todas las mañanas. No necesita preguntar, porque, como bien lo subraya Carlos Castilla de Pino, el silencio, entendido como falta de comunicación, «no existe allí donde acontece la relación interpersonal, la interacción»³, máxime cuando se trata de dos personas que tienen el mismo código cultural. El «verlo sentado en la silla de juncos, con una manta sobre las piernas»⁴ es un signo de sobra para saber que el viejo está enfermo. Inclusive en el consecutivo breve diálogo, que se inscribe en el marco de las conversaciones necesarias e inevitables, cuando el viejo le anuncia que no va con él a San Fernando para llevar los

¹ Dice el narrador que «De todo esto, lo que le placía era contemplar desde el refugio la alfombra de juncos que habían desplegado entre él y el viejo y que ahora brillaba oscuramente al sol, dando a aquel paraje desolado el aspecto de una isla tropical.» **Sudeste**, p. 15.

² *Ibidem*, p. 14.

³ Citado por Ángeles Marco Furrasola, *Op. cit.*, p. 118.

⁴ **Sudeste**, p. 18.

juncos como de costumbre, el Boga sigue mostrando poco interés por saber el motivo de tal decisión.¹

Hasta en sus propios diálogos se aprecia una suerte de renunciación a la palabra en beneficio del silencio². Un silencio materializado en el texto por los puntos suspensivos.³ Al optar por ese laconismo, esa taciturnidad que tanto los caracteriza, los personajes de **Sudeste** se encuentran tan sumergidos en este universo inmediato de silencio que todos los ruidos producidos desde el cielo y las inmediaciones de su espacio vital parecen invadirlos.

Pues, el silencio sólo tiene sentido cuando se pone en relación con el ruido. Silencio y ruido son dos realidades que se completan y se explican. Los ruidos no hacen más que poner en evidencia el silencio absoluto que sólo personajes como ellos pueden encontrar grato. Pues, cada ruido que se produce en esta vastedad del Delta se amplifica, como en una caja de resonancia, alcanzando a veces una dimensión corpórea:

Cuando un carau, o cualquier otro pájaro que valiese la pena se paraba cerca de allí, él [el Boga] cogía la escopeta con sólo alargar el brazo. El ruido resonaba bronco y lastimero, como si alguien hubiese golpeado aquella inmensidad. Rodando y rodando sobre la llanura ondulante y después sobre las islas más próximas⁴.

¹ **Sudeste**, p. 19.

² La taciturnidad de estos personajes contrasta con la locuacidad de la gente de la costa, como los enfermos compañeros de la sala del hospital de San Frenando. *Ibidem*, p. 36.

³ Según Ángeles Marco Furrasola (Op. cit., p. 128), el escritor moderno «indaga en la potencialidad expresiva que le brinda la palabra en relación con el espacio en blanco, a saber, su distribución, el juego con los tipos, los blancos en sí mismos.»

⁴ **Sudeste**, p. 16.

De la misma manera que los personajes de **Sudeste** buscan la soledad, también optan por el silencio. No eligen este espacio periférico sólo porque buscan la soledad, sino también y sobre todo porque buscan el silencio. Por esta razón, el ruido les resulta irritante:

A veces traían con ellos al perro bayo, pero el viejo prefería dejarlo en la casa porque se internaba en los juncos y ladraba constantemente, hasta que lo ponía de mal humor. De cualquier forma, el perro aparecía en alguna hora del día y comenzaba a ladrar. El viejo aguantaba un buen rato, como si no hubiese reparado en él. Luego se erguía de pronto, como un resorte, y le disparaba una puteada que parecía dar en el blanco. Ellos oían un ruido precipitado entre los juncos, que se alejaba hacia la casa¹.

De modo que **Sudeste** ofrece una caracterización de los marginales del río como seres taciturnos, reacios al bullicio, a los ruidos de los motores símbolos de la modernidad enajenante. Al optar por una vida de aislamiento y reclusión entre islas y arroyos, huyen de la comunicación y del alboroto de las máquinas. En esto, son hombres primitivos, hombres que ven la paz y el sosiego en el silencio.

Pero, el silencio no sólo se manifiesta aquí a través de los signos o mediante la escasez de diálogos. También es referido por el propio narrador en acotaciones o especies de didascalias en los diálogos de los personajes:

- A propósito –siguió el hombre-, ¿por qué no se dejan de joder con ese negocio?... es una forma estúpida de perder el tiempo.
Hubo un silencio.
Se encogió de hombros y sonrió con fastidio.
- Hagan como quiera.

¹ **Sudeste**, p. 15.

- Es cosa mía –fue todo lo que dijo¹.

o dentro del relato del narrador:

El hombre terminó por fin. *Hubo un silencio*. Volvió al *cokpit*, lentamente. Salió alisándose el pelo².

El silencio de **Sudeste** también tiende a revelarse o desvelarse. Alcanza a veces un valor corpóreo y hasta protagónico impregnando el texto de cierto valor lírico y melancólico:

El bote y la boya bajaban impulsados por la corriente, trayendo y llevando el silencio de un extremo al otro del canal³.

Permaneció [el Boga] de pie en la penumbra sintiendo que el silencio crecía desde el piso y anegaba el cuarto⁴.

¹ **Sudeste**, p. 154. La cursiva es nuestra.

² *Ibidem*, p. 162. La cursiva es nuestra.

³ *Ibidem*, p. 127.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

2 – La descripción: para una toposemia funcional¹

Según José Antonio Alonso Lera, en la novela «el espacio juega cada vez más un papel preponderante»². El elemento espacial ya no es solamente el substrato abstracto en el que se sustentan las acciones de los protagonistas, ese decorado de la ficción narrativa³, sino que aparece más bien como un elemento central sobre el que se estructura –y que estructura – la novela; la cual es, sin lugar a dudas, un interesante instrumento de conocimiento. En su «Estética trascendental» (una de las partes de **Crítica de la razón pura**), Kant define el espacio y el tiempo como formas indispensables para el conocimiento, empezando por las percepciones y representaciones⁴.

El Conti de **Sudeste** parece obedecer a estos supuestos al otorgar al espacio un papel de primer orden: sobre él gira toda la estructura del relato. No sólo es una unidad principal con fuertes implicaciones con los personajes, sus acciones y el tiempo, sino que incluso llega a adquirir un protagonismo

¹ Tomamos prestado este título de Jacques Soubeyroux, quien utiliza el concepto de “toposemia funcional” para traducir el papel del espacio en la construcción del sentido general de los relatos. Cf: Jacques Soubeyroux: «Historia e imaginario como elementos de estructuración del espacio novelesco en *País portátil* de Adriano González León», en: Jacqueline Covo (Ed.): **Historia, espacio e imaginario**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 52.

² José Antonio Alonso Lera: «Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela», *Epos*, XX–XXI, 2004–2005, p. 238.

³ Chatman opina que «El espacio narrativo abstracto contiene una clara polaridad, una figura y un fondo; lo mismo que distinguimos en un retrato pintado a la persona del fondo en el que él o ella han posado, también podemos distinguir al personaje del escenario de una historia. El escenario “hace resaltar al personaje» en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos “frente a los cuales” van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones.» Seymour Chatman: **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine**, Madrid, Taurus, 1990, p. 148.

⁴ Immanuel Kant: **Crítica de la razón pura**, Buenos Aires, Losada, 1957, pp. 167–187.

notorio. Tanto es así que Emilce Cordeiro sentencia que «sin él la novela no existiría¹».

Señalemos, empero, que, cuando hablamos aquí de espacio o especialidad, entendemos el concepto en su globalidad, con todas sus implicaciones. Nuestra concepción del espacio nos conduce a la noción de *cronotopo* bajtiniano. Según Bajtín, el *cronotopo* es una categoría de la forma y del contenido en la literatura que se traduce con la unión de los elementos espaciales y temporales para formar un todo inteligible y concreto. En él, el tiempo se comprime, se hace visible en el espacio, y éste se revela y es medido a través del tiempo².

Este punto lo dedicaremos, pues, al tratamiento y a la importancia que tiene el espacio en la novela de Conti al tiempo que insistiremos en el papel de la descripción del elemento espacial, su valor pragmático, dentro de la estructuración global del relato.

En muchos pasajes, **Sudeste** parece un auténtico documento en el que Conti se dedica a familiarizarnos con el espacio y el ambiente del delta del Paraná. Como libro de vagabundos, la novela de Conti es también un libro de viajes. Así, los desplazamientos del protagonista son aprovechados por el narrador para describir los espacios por ése recorridos; lo cual transforma

¹ Emilce Cordeiro: «Sudeste: en búsqueda del centro», en: **Nueva narrativa hispanoamericana: entre vanguardia y postboom**. Edición de Ana María Hernández de López, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, p. 94.

² Cf.: Mijail M. Bajtín: «Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», **Teoría y estética de la novela**, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237 -409.

algunos pasajes del libro en verdaderos fragmentos de cuadernos de bitácora. Unos pasajes que bien podrían encontrarse en manuales de navegación en tanto en cuanto que describen con una precisión casi científica las rutas y los puntos a los que éstas llevan:

Partiendo de Punta Morán, remontó el Diablo y alcanzó el Paraná Miní en la mitad del día, aunque no se había propuesto hacerlo en un tiempo determinado. Luego salió a los Pozos del Barca Grande y navegó sobre éstos desde la boya K. 47 hasta la boya negra ciega K. 50. En este punto se abrió de los Pozos, entró por el Barquita, cruzó el Barca Grande y remontando por el Pantanoso, el Borches y el Camacho, salió al Paraná Guazú.¹

Tal presentación del recorrido del Boga por los canales y afluentes del Paraná delata una vez más el buen conocimiento por parte de Conti de este espacio. Recordemos que el propio autor ha navegado por este río en muchas ocasiones. Él mismo confesará que «El viaje del Boga es en cierta medida mi viaje»². Las descripciones de **Sudeste** delatan, por lo tanto, las relaciones afectivas del autor con este espacio. Constituyen, pues, reactualizaciones de experiencias psíquicas que nacen de las observaciones del medio. La imagen que nos llega como lectores resulta ser, entonces, una imagen-experiencia, tanto del protagonista como del propio autor-narrador. Pues, Fernando Aínsa define la imagen experiencia así:

La imagen del espacio se «filtra» y se describe a través de mecanismos que transforman todo espacio en experiencia. El «espacio contemporáneo» del lenguaje, del pensamiento se funda en esa «conquista interior» abierta al mundo. Ese «espacio mental» propicia un espacio intuitivo, sensible, íntimo, espacio vivencial,

¹ **Sudeste**, p. 80.

² Cf. Rodolfo Benasso: **El mundo de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 157.

espacio vivido, «espacio que se tiene», «espacio que se es».¹

El lector verá con facilidad en la novela no sólo una clara búsqueda de cierto enciclopedismo descriptivo, sino también una propensión al «estuve allí»². A esto obedece el comentario que hace el narrador sobre las islas comprendidas entre la Nutria y la isla Lucha:

Estas islas son bajas y hasta no hace mucho fueron islas en formación. A la distancia, la húmeda y tibia maraña de yuyos que brotan incesantemente las hace parecer más altas. Uno se figura que es un excelente lugar para desembarcar. Pero los pies se hunden en el barro y a través de las suelas de los zapatos se perciben las duras raíces. No hay un solo rincón seco. El barro gorgotea. El jadeo y el sudor lo envuelven como una mortaja.³

Hemos de subrayar, sin embargo, que la experiencia del autor, por sí sola, no justifica la calidad enciclopédica de los mencionados pasajes de la novela. Eduardo Romano delata que, para escribir sus relatos, Conti se documenta con libros, diccionarios, enciclopedias, revistas y mapas⁴.

Romano también revela las influencias de los narradores norteamericanos en lo que se refiere a la importancia que nuestro escritor le

¹ Aínsa añade que «Aunque puedan diferenciarse, el espacio exterior y el interior se comunican. De lo contrario hay alienación, autismo. La comunicación recíproca entre el “exterior” y el “interior” propicia puntos de “situación”, de unión y separación, de aislamiento y sociabilidad, de atracción y repulsión de los que la creación artística y literaria son puente y obligado pasaje, pero también lugar de encuentro y síntesis». Fernando Aínsa: «Del espacio vivido al espacio texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo», en: Jacqueline Covo (Ed.): **Historia, espacio e imaginario**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 34.

² La insistencia en los detalles delata una voluntad clara del autor de plasmar en la novela las experiencias personales en este espacio. Busca desvelarlo, mostrarlo, representarlo.

³ **Sudeste**, p. 56.

⁴ Cf. «Estudio filológico preliminar» de Eduardo Romano en Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Op. cit., p. XLIV

da al espacio y a las estrategias de descripción de éste¹. Este aspecto de la narrativa de Haroldo Conti salta a la vista desde la primera página de la novela. **Sudeste** se inicia con una descripción del espacio situado a lo largo del arroyo del Anguilas que recuerda los primeros renglones de **Mientras agonizo** de William Faulkner. Como el escritor estadounidense, Conti utiliza en los inicios de **Sudeste** la metáfora de la serpiente para describir la enorme mancha húmeda que dibuja el arroyo Anguilas en este espacio isleño del Delta del Paraná. Para dar cuenta de ello, citemos primero la descripción del sendero que abre la novela Faulkner:

El sendero, alisado por pies y recocado, igual que adobe por julio, corre derecho como tirado a cordel por entre las hileras verdes de algodón preparado hasta el cobertizo del algodón del campo, donde se tuerce y rodea el cobertizo formando cuatro ángulos de suaves vértices y vuelve a atravesar el campo...²

y, ahora, la del arroyo de Conti:

Entre el Pajarito y el río abierto, curvándose bruscamente hacia el norte, primero más y más angosto, casi hasta la mitad, luego abriéndose y contornándose suavemente hasta la desembocadura, serpea, oculto en las primeras islas, el arroyo Anguilas. Después de la última curva, el río aparece de pronto, rizado por el viento.³

Uno de los aspectos más recurrentes en **Sudeste** es la tendencia a cosificar o animalizar a los personajes y humanizar o animalizar los elementos del espacio. Los hombres aparecen a veces como barcos y los barcos alcanzan una dimensión humana. Si “el viejo” es identificado como un

¹ Eduardo Romano: «Conti: de lo mítico a lo documental», en: Jorge Lafforgue (compil.): **Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual**, Buenos Aires, Paidós, 1972, p.323.

² William Faulkner: **Mientras agonizo**, Madrid, Cátedra, 2001, p. 55.

³ **Sudeste**, p. 11.

barco viejo, también el Aleluya, el barco descubierto por el Boga, aparece en la orilla del río como un viejo hombre, agonizando de profundas heridas producidas por el río y aceleradas por su propia vejez.¹ Esta tendencia a la descripción humanizadora de las cosas no hace más que reflejar la voluntad de Conti de destacar la naturaleza afectiva de las relaciones que mantienen los personajes de los ríos con los objetos, con sus herramientas. Existe en estos objetos una especie de fluctuante metonimia que no sólo traduce estas relaciones afectivas llegando a parecerse a sus dueños, sino que los significan a la vez. Así, la lancha «Juanita Florida» del largo Fourcade se parece a él², como la chata de Polestrina es tan vieja y arruinada como éste³. El narrador traduce de esta manera la relación primitiva que establecen estos hombres con el universo inmediato y las cosas que lo componen.

Las descripciones espaciales también cumplen una función dinamizadora en el relato. La “pintura” del ambiente de la emboscada que el grupo del Boga hace al «Caporale», además de reflejar la atmósfera tensa y solemne del momento, delata un mal presagio, la premonición del peligro y de la muerte:

La luna asomó temprano y desapareció temprano. [...] Las cosas aparecían sin relieve, netas y chatas. Algunos pájaros se removieron en las copas, como si amaneciera. Oyó el gorgoteo del zorzal brotando en la noche, ahí a sus espaldas, entre los árboles, que parecían desplazarse lentamente. El río era una cinta brillante, con un movimiento uniforme. [...] Con aquella luz, tan blanca y

¹ *Sudeste*, p. 143.

² *Ibidem*, p. 129.

³ *Ibidem*, p. 125.

tan pareja, ese mundo inquieto y susurrante se había tornado completamente irreal.¹

No repetiremos lo suficiente que en muchos pasajes **Sudeste** ofrece una gran calidad descriptiva que da vida al relato en tanto en cuanto que la novela cuenta con una hermosa plasticidad en la descripción y un empeño en resaltar todo el universo sonoro en el que se encuentran envueltos los personajes:

Un carau comenzaba a graznar en medio del monte. Al principio no le prestó atención. Pero, después de una hora, deseaba ardientemente tener la escopeta de viejo para abatirlo en medio de su grito. Era un grito quejumbroso y desvelado. Primero un largo y luego de cuatro a siete más breves. Los silencios entre grito y grito terminaron por hacérsele más insoportables, ante la incertidumbre de si volvería a gritar. No había una medida de los silencios. Diez, quince, veinte segundos. A veces se sucedían sin pausa tres o cuatro series de gritos. Pensó que alguna comadreja andaría rondándole el nido. Pensaba en eso cada vez, para sentir lástima por el bicho. Pero, de cualquier forma, parecía sonar dentro de su cabeza. Uno largo, cuatro breves... Uno largo, seis breves... Después todo se hizo más lejano.²

En la descripción del paisaje de **Sudeste** en el que anidan soledad y silencio, el narrador, como el protagonista, parece obsesionarse con los elementos plásticos y sonoros como «contrapeso de los ojos para la construcción de un espacio»³ de las inmediaciones; elementos que, por esas circunstancias, se amplifican ineluctablemente.⁴ No es difícil vislumbrar en

¹ **Sudeste**, pp. 191-192.

² *Ibidem*, p. 192.

³ Julio Premat: «Un mundo de ilusiones. Cine y literatura en *Sudeste*», *Op. cit.*, p. 664.

⁴ A modo de muestra, citemos un pasaje de la novela: «El sol ya estaba en lo alto sobre el horizonte y el lugar aparecía completamente distinto. Ahora el río abierto y la desembocadura era una misma cosa, un agua espesa del color del café con leche, como si hubieran removido el barro del fondo, plegándose en millones de puntos con un movimiento uniforme. Al poco tiempo, el susurro del agua y el agua parecían dos cosas sin relación ninguna. El sonido estaba aquí, alrededor de su cabeza, como cien mil abejas girando en torno, y el agua era un mecanismo extraño, una imagen desubicada.» **Sudeste**, p. 64.

esta plasticidad y “sensorimotricidad” descriptivas la formación del autor y la intencionalidad cinematográfica de la novela. Haroldo Conti confesará en una entrevista que al escribir **Sudeste** estaba pensando en redactar un guión cinematográfico¹. Según Deleuze, esta primacía de las situaciones sensorimotrices es muy característica del neorrealismo donde se pasa de la imagen–acción a la imagen óptica–sonora. Es lo que produce, siempre según él, la proliferación de films de vagabundeo con claros nexos sensorimotores². Los personajes no se limitan, así, a una mera contemplación visual, también mantienen con el espacio unos vínculos mediante los otros órganos sensoriales. Los elementos sonoros y visuales participan de la actualización de los signos que configuran el relato.³ Ya hemos mostrado en páginas anteriores cómo el silencio se rompe de manera iterativa y monótona por los ruidos de motores. Estos ruidos llegan a desempeñar, a veces, un papel de gran importancia para los personajes. Es de destacar su función como marcadores del tiempo cronológico del relato. Por ejemplo, el ruido matinal del avión que pasa por encima del techo de la casita anuncia las siete y media⁴ ; y el del motor de la lancha almacenera indica las nueve horas⁵. Esos hombres se orientan con estos ruidos a pesar de la repulsión que les producen. Son gente que sabe aprovechar los desperdicios, los elementos polutivos de la modernidad. Esto puede verse como una muestra de su capacidad de supervivencia. Ponen a contribución, reciclan cuantos

¹ Citado por Jorge B. Ribera en: «*Sudeste* en sus contextos y linajes», Op. cit., p. 516.

² Gilles Deleuze: **La imagen –tiempo. Estudios sobre cine 2**, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 11-13.

³ Por ejemplo, el «grito plañidero de un carau» aparece como un signo premonitorio de un invierno trágico para el Boga. **Sudeste**, p. 135.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

elementos tienen a su alcance. Pues, en ellos no existen los relojes. Se las tienen que arreglar para orientarse en el tiempo.

Es necesario subrayar que el papel preponderante del espacio y de su descripción queda patentizado por la importancia que en la novela tiene el río, el Paraná y sus afluentes. En efecto, si bien es cierto que el Boga es el protagonista principal de la novela, no es menos cierto que el río alcanza en el relato una categoría protagónica, acaparando en muchos casos la atención del narrador. Pues, El río de **Sudeste** no sólo es contingencia, presencia, inmediatez; es también historia. Es una suma de experiencias a la vez inmediatas y pasadas. Por eso, el narrador lo ve como un espacio lleno de historias, algunas de ellas tiernas y melancólicas, otras tan duras como la del Polo¹, ese delincuente asaltador de barcos que también aparece en el cuento «Marcado».

La novela ofrece una visión del río muy parecida a la de José María Arguedas o a la selva de Quiroga. El río es inconstante, imprevisible y terrible a veces. Salpican el texto numerosas pausas temporales en las que el narrador le dedica al Paraná comentarios tendientes a reflejar la estupefacción del Boga ante las señales de inconstancia del río. Le sorprende cada cuanto pese a que la cercanía y la familiaridad que tiene con él deberían avalar un profundo conocimiento. Pero,

El río tiene sus cosas. Cuando menos se espera,
parece acordarse de uno...

Hoy por hoy, en estos ríos de peces oscuros y
ariscos, para este hombre que arroja todos los días sus

¹ **Sudeste**, p. 12.

líneas con una inconstancia a toda prueba, es algo bastante fuera de lo común enganchar una tararina de tres kilos. No es un pez de aguas profundas, ni de aguas rápidas, pero justamente lo había enganchado en la línea que arrojó por la borda más próxima a la costa, entre los juncos. [...] ¿Qué artes, ni qué sitio, ni qué hora no había ensayado para poder atraparlo? Ahora había venido hacia él sin proponérselo de firme, salvo esta constante disposición. Así es el río.¹

Pues, el río se resiste a cualquier tipo de conocimiento apriorístico, tanto científico como pragmático; y el único precio que hay que pagar para resultar por él apremiado es la constancia y la entrega al azar, a la merced de sus caprichos. Porque, a diferencia de las islas cuya variabilidad obedece a una lógica –en invierno son de una manera y en verano son de otra-, el río es simplemente inconstante. Cambia “porque sí”.² Porque el río los transforma a su manera, los hombres que allí viven se parecen mucho a él. Tienen el mismo carácter que el río Paraná, tanto en lo físico como en lo psicológico. Tienen ese mismo aire frío, errátil e indiferente que lo caracteriza:

Sus hombres, los hombres de este río, este hombre que ahora observa las aguas con sus ojos de pez moribundo suspendidos sobre ellas como dos espejuelos suspendidos al aire, son en todo semejantes a él. Por eso todavía sobreviven. Por eso parecen tan lejanos y solitarios. No aman al río exactamente, sino que no pueden vivir sin él. Son tan lentos y constantes como el río. Parecen entender que ellos forman parte de un todo inexorable que marcha animado por cierta fatalidad. Y no se revelan por nada. Cuando el río destruye sus chozas y sus embarcaciones y hasta a ellos mismos. Por eso también parecen malos.³

¹ **Sudeste**, pp. 67-68.

² *Ibidem*, p. 48.

³ *Ibidem*, p. 60.

Se produce, entonces, también una relación metonímica entre estos hombres y el río. Una relación que acentúa el carácter mítico de la novela y le da cierto aire de nativismo. Estos hombres son tan idénticos al río y tan unidos a él que hasta forman parte de él, como los propios peces que en él están. La cita anterior lo sugiere muy bien al comparar sus ojos con los de peces moribundos. Son río, son peces. Hechos río, los hombres del río son también tan duros y tan malos como él. Son incapaces de emocionarse, de experimentar piedad.¹

El río de **Sudeste** no sólo tiene la facultad de moldear al protagonista a su manera. También tiene el poder de confundirlo en esta inmensa vastedad. Es resbaladizo; por eso es imposible conocerlo completamente, habíamos dicho. Tampoco se puede conocer con exactitud la historia de los hombres que por él se mueven. Es por esta razón por lo que al Boga le resulta difícil en un primer momento tener la certeza de que el individuo que se presenta ante sus ojos en la casa de El Sueco es el Cabecita².

Ante la ausencia de sociabilidad a causa de la soledad buscada, el Boga busca sociabilizarse con el río «chato, brillante y solitario»³ al que, a veces, intenta «contrariar» por puro placer. Cosa que no consigue siempre, no sólo porque «el río es ajeno a todo sentimiento»⁴ sino porque «lo cierto es

¹ En una ocasión, el Boga casi se deja llevar por una debilidad sentimentalista, por una compasión hacia un pez, un bagre que en ese momento es su única compañía en la soledad áspera del río. Pero eso es sin contar con su carácter ya endurecido por el río, que le va alejando cada vez más de todo humanismo, de toda compasión. Leemos que «Acaso en otro tiempo [...] hubiese obedecido a ese débil impulso. Pero él río lo había hecho duro.» **Sudeste**, p. 66.

² *Ibidem*, p. 108.

³ *Ibidem*, p. 163.

⁴ *Ibidem*.

que, en el fondo, más a menudo este río es endiablamamente astuto y torvo y hasta ruin.»¹

Además de los constantes aprovechamientos de las descripciones espaciales para ofrecer reflexiones sobre las relaciones del sujeto con el entorno y las cosas², en **Sudeste** es importante sobremanera la reflexión sobre la temporalidad, sobre todo en lo que se refiere a las estaciones. Para el narrador, la diferencia entre el invierno y el verano no sólo reside en sus lógicas consecuencias físicas sobre el paisaje, sino también –y a la vez – en algo más sutil y más profundo. En invierno, la luz parece refugiarse en lo más alto del cielo, como asustada por «el silencio, la soledad y por una tristeza irreparable»³ de la desoladora superficie de las islas. En verano, por el contrario,

La luz comienza a brotar desde las mismas islas y, empujando por allí, desborda hacia el resto del día. En la mitad de la mañana, las islas parecen alegres barcas por el agua. Si uno navega hacia islas, navega hacia la claridad.⁴

El verano es entonces sinónimo de intensidad, bullicio, frenesí. De ahí que el narrador recurra a la metáfora romántica del sol y a la comparación de las islas en verano con alegres barcas, en tanto en cuanto que el barco es, en

¹ **Sudeste**, p. 163.

² Las relaciones metonímicas entre el individuo y las cosas del entorno y la influencia mutua que se ejercen pueden leerse como manifestaciones de cierta apropiación por parte de Conti de la filosofía de Bergson y de la fenomenología de Merleau-Ponty. Tendremos la oportunidad de volver sobre la presencia del pensamiento de estos dos filósofos franceses en nuestro autor.

³ **Sudeste**, p. 48.

⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

Sudeste, símbolo de alegría, vida y plenitud¹. En cambio, los signos de invierno dejan presagiar un ambiente aún más desolador:

Vio un grupo de zambullidores entre las dos islas. El cielo seguía cubierto y la luz comenzaba a menguar. Estaba haciendo frío. Este es el invierno. Este cielo y este silencio y las islas sumidas en esa bruma. Esta chata y vasta soledad.²

El uso de las descripciones como pretexto para reflexionar sobre la temporalidad se hace patente también en que los espacios descritos son vistos desde su temporalidad. El espacio en **Sudeste** es espacio-tiempo, en el sentido en el que lo entiende Henri Bergson. El narrador describe los elementos de este espacio haciendo hincapié en la acción del tiempo en ellos. También se insiste en cómo han llegado a ser como son. Prueba de ello es, entre otras, la descripción de la choza en la que viven el viejo, la vieja y, luego, el Boga:

La choza era de dos piezas o, mejor, una sola pieza dividida por un tabique de barro. Con los años, el viejo agregó dos piezas más y una letrina, ubicada al fondo. El tiempo uniformó el conjunto haciendo de él una sola masa abultada y oscura, con dos o tres boquetes más oscuros todavía. La base era muy alta y bastante mal trabada, con algunos travesaños podridos. Poco a poco fue cediendo de un solo lado, el más débil, de manera que la choza se recostó blandamente en ese sentido.³

Como parte de un espacio vívido, el tiempo también cobra vida en **Sudeste**. Incluso, a veces, alcanza una categoría protagónica. El narrador

¹ Sobre el papel simbólico del sol, ver: Jean Chevalier y Alain Gueerbrant: **Diccionario de los símbolos**, Barcelona, Editorial Herder, 1986, pp. 949- 955. Chevalier y Gueerbrant afirman que «El sol es la fuente de la luz, del calor y de la vida»; y añaden que «Además de que vivifica, la radiación de sol manifiesta las cosas, no solamente en cuanto las hace más perceptibles, sino en cuanto representa la extensión del punto principal, en cuanto mide el espacio.» Ibidem, p. 949.

² **Sudeste**, pp. 126-127.

³ Ibidem, p. 13.

insiste en dos ocasiones en el carácter «largo y cruel» del mes de julio¹. El mes de agosto es, él, «extraño» y aparece con «la figura de un extraño»². Unos calificativos que no hacen más que reforzarnos en la convicción según la cual la entrada del invierno no es un buen presagio. Si en el verano, que despierta en el Boga un sentimiento de inquietud, una especie de zozobra³, encender un fuego es para él todo un ritual, un momento especial, cuando llega el invierno, lo hace con un fastidio que acaba con cualquier voluntad de hacerlo. Teniendo en cuenta que en la novela las llamas del fuego simbolizan la vida, podemos ver en la llegada del invierno frío, oscuro y opaco una premonición de la muerte en contraposición con el verano lleno de luz y vida.

Se ve claramente entonces, en este punto, cómo en **Sudeste** el espacio-tiempo se utiliza no sólo como signos que van anunciando y marcando los acontecimientos, sino como auténticos protagonistas de la novela. Pero, al existir, como lo acabamos de consignar, una relación de identificación entre el espacio y los personajes, el excesivo protagonismo de aquél se suplee por el hecho de que representa un elemento central en la novela ya que, por las mismas razones, describir, conocer el espacio, leerlo equivale a leer y conocer la conciencia psicológica de los protagonistas. Éstos son, más que nada, gente primitiva que actúa y se determina en relación con –y por – el espacio.

¹ **Sudeste**, p. 145 y p. 146.

² *Ibidem*, p. 146.

³ *Ibidem*, p. 154.

B – LA MARGINALIDAD

Si tenemos que definir un tema central para **Sudeste**, ése sin duda sería la marginalidad. Pues, ya hemos subrayado en páginas anteriores que en esta novela Conti pone en escena a un personaje, el Boga, que decide llevar una vida vagabunda navegando y pescando por el río Paraná, al margen de la gran Buenos Aires. También hemos señalado que **Sudeste** se inscribe en una tradición literaria (con ilustres seguidores en los Estados Unidos¹) que, dando la espalda a la gran fiesta de la modernidad, se vuelca sobre lo que llamaríamos con Dostoievski el mundo del subsuelo². Hemos dicho también que, en el marco de la literatura argentina, **Sudeste** forma parte de la respuesta de algunos escritores hartos del monopolio de la narrativa de ambiente urbano, especialmente bonaerense, en detrimento del interior. Una respuesta que coincide también con el hartazgo de algunos intelectuales respecto de la política; esos dirigen su mirada hacia el alma profunda del pueblo argentino soterrada en la periferia para rescatarla del olvido y el menosprecio. Pues, dice Emilce Cordeiro, «el interior tiene su gente, su historia, sus vagabundos, y es importante recrearlos literariamente».³

Conviene detenernos, antes que nada, en el concepto de marginalidad para sentar las bases de nuestro análisis. Para ello, apelaremos a Gino Germani, quien define la marginalidad como «la falta de participación de individuos y grupos en aquellas esferas en las que de acuerdo con

¹ Estamos pensando en Hemingway, y Jack London, por citar a algunos.

² Una de las novelas del escritor ruso se titula **Memorias del subsuelo**.

³ Emilce Cordeiro: «*Sudeste*: en búsqueda del centro», Op. cit., p. 94.

determinados criterios les correspondería participar»¹. Dicha participación incluye tanto el ejercicio de los derechos como el cumplimiento de las obligaciones. De ahí que se perciba la marginalidad en relación tanto con el sistema económico–social de la producción y consumo, como con el sistema normativo de regulación de la vida colectiva. El marginal es, por tanto, un individuo que por algún motivo o condicionante se encuentra excluido de las diferentes esferas de la vida social. Es esta carencia de identificación social la que produce una especie de «superposición cultural»² que desemboca en la distinción entre “centro” y “periferia” dentro del mismo país. En América Latina, la periferia como espacio significativo de la marginalidad representa las áreas subdesarrolladas y excluidas del sistema de producción cultural y económica.

El Boga corresponde, pues a ese tipo de personaje marginal que malvive, decíamos, en la periferia, lejos de la gran fiesta de la civilización, y que asume plenamente su situación de marginado. Es un marginado errante, un bogador que prefiere la periferia a la ciudad. De aquí que sea de gran importancia interesarnos en este apartado por el tema del vagabundeo, no sólo para analizar sus manifestaciones en la novela, sino también para verificar sus implicaciones dentro del pensamiento de Haroldo Conti³. Nos interesaremos, a continuación de esto, por las relaciones que el yo del protagonista mantiene con el Otro, de cuya mirada y presencia quiere huir.

¹ Gino Germani: **El concepto de marginalidad**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, p. 66.

² *Ibidem*, p. 13.

³ Hay que señalar que este tema es omnipresente en la narrativa de nuestro autor. Esta tesis nos brindará numerosas oportunidades para volver sobre él.

1 –El vagabundeo o la búsqueda del centro

El Boga, al ser un personaje que pasa su tiempo errando sin destino fijo por las islas y el río del Paraná, puede considerarse como un verdadero vagabundo. Su mismo nombre lo sugiere. En efecto, le viene de la boga, pez conocido científicamente como *chondrostoma polylepsis* que vive desplazándose por los ríos. Boga, que también viene del verbo “bogar”, significa la acción de bogar, de remar. De ahí, el “bogavante” es, además de crustáceo, el primer remero en cada banco de la galera¹.

Desde este punto de vista se puede decir que en **Sudeste**, el protagonista está condenado desde el principio al desplazamiento, a vagar. Esto es tanto más evidente cuanto que, además de lo que acabamos de decir sobre lo sugestivo que resulta ser su nombre, se deduce de su descripción a lo largo de la novela su carácter errátil y vagabundo. Pues hemos visto cómo el río, errátil e inconstante, acompañado de la brisa huidiza, impregna su personalidad en los moradores del Delta y les transfiere ese aire vagabundo que tienen. El Boga, como la brisa o las propias aguas de río, no se mueve, se deja arrastrar con cierta inconstancia, cierta impasibilidad y hasta cierto masoquismo. Es un hombre fatalista al que nada logra conmover «demasiado en serio»² y que piensa que haga lo que haga, decida lo que decida, no cambiará «nada de lo que estaba escrito, si fuera así, bueno o malo o lo que sea»³. Porque, dice el narrador,

¹ Cf.: María Moliner: **Diccionario de uso del español**, Segunda edición, tomo I. Madrid, 2004, p. 390.

² **Sudeste**, p. 94.

³ *Ibidem*, p. 118.

... si había en él algo neto y definido, algo por encima de todo, era precisamente esa completa pasividad, esa aceptación o sumisión a lo que viniese del río, el buen o el mal tiempo, las aguas altas o las aguas bajas, todo, en fin, la vida y la muerte.¹

Así son los hombres de **Sudeste**. Padecen las embestidas del río y la naturaleza sin intentar remediarlo. Se abandonan a su suerte porque, en realidad, asumen su impotencia, su finitud.

Incluso para lo que en un principio le interesa el Boga es incapaz de guardar la constancia. Sus proyectos son como las crecidas del río: vienen y se van sin que se proponga tan siquiera remediarlo. Es el caso de su entusiasmo por la pesca que decae en un simple interés, el cual, a su vez, no tarda en desmoronarse². Es también el caso de su proyecto de construcción, con el viejo bote Frogia, de un velerito con el que «internarse todas las mañanas en este río semejante al mar»³. Nuestro protagonista es incapaz de aferrarse a nada sólido, de construir ningún proyecto porque simplemente es un vagabundo. Proyectar es decidir, planear su futuro; y el vagabundo se deja sorprender por el curso de los acontecimientos, por el futuro.

Incapaz de aferrarse a nada, el Boga también es lo que se llama vulgarmente un “pasota”. La escena de la compra de avituallamientos con el hombre la lancha mercantil nos sirve de prueba. No busca complicarse con cosas que para él son detalles. Sabe que tiene que comprar algo para cubrir sus necesidades biológicas (comer y beber) y para desplazarse por el río.

¹ **Sudeste**, p. 66.

² *Ibidem*, pp. 81-82.

³ *Ibidem*, p. 76.

Pero, poco le importa lo que ha de comprar. Se contenta con «lo que sea»¹. En este sentido, descubrimos a un Boga conformista con lo que llega del río o de la gente del río. El único placer, la única satisfacción que podía buscar ya la ha encontrado en la vida vagabunda que lleva en este espacio. Todo lo demás le importa bien poco.

A la imagen del viejo de Hemingway y de Ahab de Melville, al Boga le gusta «sobre todo dejarse arrastrar por la corriente, marchando con las aguas»². Sin embargo, si los viajes del protagonista de **El viejo y el mar** y el de **Moby Dick** tienen como motivo el empeño en capturar el gran pez espada y las ballenas respectivamente, los viajes fluviales del Boga son también motivados, en un principio, por su obsesión por el dorado:

Iba hacia el norte, detrás del dorado, detrás de los peces en general, pero sobre todo detrás del dorado, como si realmente los peces y el rey de estos peces corrieran delante de él y fuera preciso darles alcance. El no advertía hasta qué punto ese pez en particular se había convertido para él en un ser fabuloso. Todavía, después de haberlo pescado varias veces, no estaba seguro de haberlo hecho plenamente, como si lo que hubiese pescado no fuera en realidad el pez, sino un simulacro del pez. Y en cierto modo no el pez. Lo mejor de él terminaba cuando lo sacaba del agua. Y un poco antes.³

Si el viejo de Hemingway busca la satisfacción de su propio ego al intentar apresar el pez espada para enseñarlo a la gente del pueblo, no sólo como trofeo que consagra su triunfo, sino también como muestra de su todavía intacto vigor; si a Ahab lo que le anima es la aventura y el lucro que

¹ **Sudeste**, p. 70.

² **Ibidem**, pp. 80-81.

³ **Ibidem**, p. 81.

deriva de la venta de las ballenas, el Boga por el contrario no busca más que la satisfacción personal. Lo mueve sólo el efímero placer de luchar contra el pez. Por eso, se renueva su deseo inmediatamente después capturar uno. Este efímero instante de placer corresponde al «instante único en que el dorado brotaba del agua y él tenía la intensa seguridad de que ya estaba vencido»¹. Hubiera querido el Boga retener el tiempo en este instante; pero se siente impotente ante el ineluctable paso de éste.

Hemos de subrayar, no obstante, que a pesar de esta diferencia entre el protagonista de **Sudeste** y los de **El viejo y el mar** y **Moby Dick** comparten algo esencial: ese carácter vagabundo que tienen y su gusto por el viaje por las aguas.

Existen dos tipos de viaje: el viaje como fuga y el viaje como retorno. Fernando Aínsa destaca en la dialéctica del viaje un movimiento centrípeta, es decir de ida hacia el centro, y un movimiento centrífuga, de huida del centro². En **Sudeste**, el viaje del protagonista responde al modelo de fuga. El del Boga no es un viaje hacia algo definido de antemano, es una huida hacia la nada, una fuga que lo «aleja de todo»³.

Según Fernando Aínsa, el movimiento centrífugo se origina de una situación traumática de ruptura ya que «se inicia como parte de una tensión activa entre el “yo” (lo que es propio del personaje) y el “medio” exterior,

¹ **Sudeste**, p. 81.

² Fernando Aínsa: **Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa**, Madrid, Editorial Gredos, 1986, pp. 205-228.

³ **Sudeste**, p. 50.

donde no encuentra la suficiente justificación o ayuda para evitar la desintegración de la identidad»¹. Esta desintegración de los personajes de **Sudeste** con el medio del que huyen tiene dos causas: no sólo es el resultado de un desajuste entre estos personajes y la gran ciudad de Buenos Aires, sino que también arranca de la pérdida de una figura querida.

En la novela de Conti, la tierra firme, la ciudad, aparece como un espacio inhóspito que inspira rechazo y huida. Si las islas se ven como «alegres barcazas», la ciudad de Buenos Aires está pintada de manera grisácea, «con sus grandes chimeneas bajo esa constante nubecita de humo que es su verdadero cielo»². El viaje del Boga y la reclusión de los personajes en estas superficies representarían entonces una huida de una ciudad asfixiante que no hace nada para integrarlos. Es la reacción de seres errátiles que penan para encontrarse a sí mismos en una sociedad novoburguesa que no sólo no los integra, sino que intenta devorar sus aspiraciones de autorrealización y sus ideales de libertad. La visión negativa del hospital y sus empleados, representantes del lo oficial, obedece a esta presentación negativa de la sociedad bonaerense y, por ende, del Estado con el que no se identifican. Así, el viejo sólo acepta ir al hospital de San Fernando obligado porque, piensan, ahí «lo matan seguro»³. Esta desconfianza parece justificarse en que, tal como lo temían, el viejo acaba muriendo en este hospital en el que el médico demuestra una clara

¹ Fernando Aínsa, Op. cit., 214.

² **Sudeste**, p. 50.

³ Ibidem, p. 26.

indiferencia y un menosprecio para con ellos mientras que esa «hija de puta» de enfermera adopta «ese tonito impersonal de un empleado público»¹.

Desde este punto de vista, se puede decir que si **Sudeste** no se inscribe dentro de la corriente de literatura urbana de crítica sociopolítica, no por ello dejan de asomarse en ella claros atisbos de crítica social. La sociedad neoindustrial y sofisticada también aparece en las caras hostiles de los pasajeros de los trenes, la visión irónica de los domingueros y los zumbidos ensordecedores de los aviones.

Rechazando la sociedad estratificada, organizada, reglamentada y opresora, estos personajes tampoco se identifican con su cultura. Ajeno a la cultura oficial, el Boga también es ajeno a la religión, al cristianismo. Si no, ¿cómo se entendería que desconociera el significado de «Aleluya»², el nombre del barco que encuentra encallado en la confluencia del río con el mar?; ¿cómo se entendería que este nombre le pareciera raro?³

El Boga es, entonces, ese «bogador –satélite»⁴, uno de esos robinsones «ajenos a la gran fiesta terrestre»⁵ que rehúsan permanecer en el anonimato de la vida gris, sumidos en la inmunda hipocresía y la existencia grosera de la pequeña burguesía en un Buenos Aires paradigma de una civilización moderna. Su propósito es el aislamiento personal mediante el

¹ **Sudeste**, p. 31.

² «¡Aleluya!» es una palabra de origen hebreo utilizada en la liturgia cristiana para alabar a Dios. Se pronuncia sobre todo el domingo de Pascua para agradecer y alabar al Señor por la resurrección del Cristo.

³ **Sudeste**, p. 134.

⁴ Marta Morello Frosch: «Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti», Op. cit., p. 842.

⁵ Rodolfo Benasso: **El mundo de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 33.

desplazamiento, el vagabundeo, para liberarse de las jaulas de las grandes ciudades y de las disciplinas y restricciones de la vida reglada.

El vagabundeo del Boga también tiene que ver con una gran pérdida. Si la bajada del viejo al arroyo Anguilas puede percibirse como el resultado de la muerte del único hijo que les quedaba a la vieja y a él, para el Boga, el cordón umbilical se rompe con la muerte de éste. Muerto el viejo, el protagonista ya no tiene nada que lo retenga en esta vida monótona sólo ritmada por la zafra del junco.

Sin embargo, hemos de subrayar que por ese alma vagabunda que hemos descrito antes, siempre ha habido en el Boga esa ansia de aventura, aunque no tenga conciencia de ello. A partir del anuncio de la primavera por el viejo Bastos, siente cómo ésta parece empujarle a ir hacia el río, a responder a la insistente llamada del río¹:

... el Boga sintió un sobresalto en lo más profundo de su corazón, un llamado oscuro. Efectivamente, era la primavera [...].

Se removió en las sombras, repentinamente inquieto y turbado, con la punta de los pies rozó al perro bayo. El perro se levantó y fue a echarse un poco más allá.

Nadie comentó las palabras del Bastos, pero era un suceso. Para él era como si ahora comenzase la primavera, con aquella inesperada revelación. Un cosquilleo turbador le recorría el cuerpo. Se afirmó bien contra las tablas y encendió un pucho. Había durado demasiado entre aquella gente. De pronto, los acaba de sentir como extraños.²

¹ Recordemos que, por la relación de simbiosis mítica entre el protagonista y el *topoi*, hay una comunicación interior entre ellos. Es lo que hace que actúen como movidos por instintos.

² **Sudeste**, pp. 27-28.

Es necesario subrayar que, si bien el Boga ya tenía una predisposición para esa aventura, el encuentro con el «Pintarrojo», el primer barco que ve en esos parajes, es, tal como, primero lo sugiere el narrador mediante una descripción cargada de impresionismo, y lo confirma luego, la señal efectiva, el detonante del vagabundeo fluvial del protagonista.¹

Desde este punto de vista, discrepamos con Robert Brody cuando, estableciendo una diferenciación entre **Sudeste** y **Mascaró, el cazador americano**, sugiere que, al no ser pensada la decisión de hacerse el Boga Vagabundo, la vida que lleva en el Delta es un mero fruto de la casualidad². Discrepamos del crítico porque consideramos que la ausencia de decisión consciente no significa una falta de justificación, aunque sea inconsciente. De hecho, el vagabundeo del Boga es, sin lugar a dudas, una reacción inconsciente a la llamada de las fuerzas de la naturaleza y, sobre todo, un rechazo (también inconsciente) de la opresora vida sedentaria y convencional.

Entre los elementos que acaban de conformar la decisión del Boga de emprender su periplo fluvial hay que destacar también su encuentro con los hombres de la red³. La visión de sus rostros (duros, inescrutables y trabajados por viento, las inclemencias del invierno y la rudeza del río) que delatan ese aire errátil e inconstante que los caracteriza, provoca en el protagonista una sensación de envidia, de añoranza doblada de ansiedad.

¹ **Sudeste**, p. 43.

² Robert Brody: «“Mascaró, el cazador americano” en la trayectoria novelística de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 108-109, julio –diciembre de 1979, p. 542.

³ **Sudeste**, p. 37.

Ansía verse, él también, en medio del río a la merced de sus crecidas y decrecidas.

Muerto el viejo, decíamos, se rompe el cordón umbilical que retenía al Boga en la vida sedentaria. Esta trágica pérdida puede verse simbólicamente como la pérdida del centro uterino. Ya no tiene el nexo “familiar” con el que identificarse. Lo único que le queda es salir en busca de otro “centro”. Tiene que retornar a la recuperación de la identificación prenatal, al deseo de protección mediante la vuelta a una especie de seno materno, porque ya se había consumado el divorcio con la sociedad.

La elección del río por el Boga como espacio de salvación, de protección puede encontrar su justificación en la propia naturaleza del río en tanto que, en palabras del narrador, «El río es espléndido y el hombre se siente misteriosamente atraído por él»¹. Pero esta atracción no es asimilable a la atracción fatal del río como fuerza natural que ejerce sobre el hombre su poder destructor y devastador. Es más bien una atracción mística, constituyendo el río el espacio mítico en el que se refugia el hombre para encontrar un devenir mejor. Desde este punto de vista, el viaje del Boga hacia lo primitivo es un viaje mítico hacia un mundo en el que prima la soledad, la penuria y la dejadez; un mundo en el que el protagonista se encuentra lejos de las morales y normas sociales, lejos de la sociedad de producción y consumismo, sin instintos de posesión ni de dominación. Pues, el vagabundeo representa un acto de libertad en tanto que libera al errante

¹ Sudeste, p. 59.

de la alienación, porque si el vagabundo no se apropia del espacio al no hacer de éste ni lugar de arraigo ni lugar de dominio, este espacio tampoco se apropia de él¹.

El que el Boga, al principio de su vagabundeo, no quiera pasar la noche en la tierra firme y prefiera dormir en su bote mecido por unas aguas del río suavemente sacudidas por la brisa es muy revelador de cuán arraigada en él es su inconsciente voluntad de romper con el tedio de la vida sedentaria:

... al caer de la tarde se aproximó a la isla, pero no llegó hasta la costa sino que ató el anclote al cabo y fondeó un poco más afuera. No estaba muy claro por qué lo hacía y la razón de más peso era que simplemente prefería dormir en el bote.²

La del Boga por el Delta del Paraná es una vida primitiva; una vida de acuerdo con la naturaleza; una vida en la que el hombre no sólo sufre las inclemencias de la naturaleza, sino que se siente parte de ésta llegando incluso a confundirse y fundirse con ella:

Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo.³

Se puede decir entonces que, desplazándose en busca del centro, el Boga lo encuentra en el río y la naturaleza que lo circunda, acaba fundiéndose con este centro para ser, él mismo, centro. Vemos en esta percepción cotidiana del hombre como centro del universo claras manifestaciones de la “filosofía

¹ Cf. Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer: **Psicología del espacio**, Barcelona, Círculo de lectores, 1990, p. 68.

² **Sudeste**, p. 52.

³ *Ibidem*, p. 84.

de la centralidad”, muy presente en el pensamiento de Henri Bergson, quien consagra buena parte de su reflexión a la centralidad del Yo en el mundo. Pues, según el filósofo francés, dado que los objetos, que conforman el espacio que rodea mi cuerpo, reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos, dicho espacio, dichos objetos, existen en la medida de mi cuerpo, el cual conforma, a su vez, su esencia. Por lo tanto, mi cuerpo es el centro de acción de cuanto me rodea¹. Dicha “centralidad” del Boga es tanto más justificada cuanto que, como veremos más adelante, el espacio de **Sudeste** se nos revela desde su perspectiva y forma círculos concéntricos a su alrededor:

El viento y este rumor formaban en torno de él un cerco o una esfera. El estaba en medio y la esfera o el cerco se trasladaba con él...

Sintió el silencio y la humedad y algo después esa especie de rumor que brota de los lugares mucho tiempo deshabitados. Todo eso brotaba de las penumbras del monte y le salía al encuentro...²

En esta novela, Conti, como Defoe en **Robinson Crusoe**³, defiende la búsqueda puritana del «alma en retiro», de la soledad como expresión del individualismo. Todo da vueltas y traza movimientos en torno al protagonista que es el centro del espacio. Una vez inmerso en este mundo primitivo, mítico, místico y monolítico del agua, el Boga se deja llevar por una sensación de plenitud al verse como centro del universo que se ha buscado. Pues todo converge hacia él.⁴

¹ Henri Bergson: **Memoria y vida**. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid, Alianza Editorial, 1977, pp. 76-77.

² **Sudeste**, pp. 73-74.

³ Cf. Ian Watt: **Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe**, Madrid, Cambridge University Press, 1999, p. 163.

⁴ **Sudeste**, p. 57.

Realizado su gran sueño de exilio vagabundo, el Boga ya no se plantea ninguno más. Se deja llevar por los impulsos dictados por la rutina, sin planear sus actos ni valorarlos. No busca objetivos sino que simplemente actúa sin esperarse a nada en particular sino lo que le depara la casualidad. Roto el cordón umbilical que los unía a la tierra firme y normalizada, los vagabundos como el Boga encuentran otro cordón que no sólo los une al río, sino que los torna parte de él. Río y hombre parecen unidos por el mismo destino y el mismo carácter. Por su «antirobinsonismo»¹, el Boga mantiene una relación especial con el espacio. Por eso es capaz de vivir en estas condiciones. Es simplemente un ser diferente. El río, el calor, el invierno, el verano y él son uno:

Más de una vez, si alguno lo hubiera visto así tendido en la costa lo hubiera tomado por un muerto. Parecía un muerto. Pero él tenía una vaga noción de ese mundo silencioso y adormecido que lo rodeaba, principalmente algunas sensaciones a las que, en definitiva, parecía reducirse ese mundo: el calor, más bien un líquido pringoso y tibio, y ese zumbido del calor que era el producto de diez mil zumbidos combinados, roces y zumbidos y olor ácido que despedían su cuerpo y sus ropas...

Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo.²

Pero el Boga no se conforma con sólo ser el centro de gravedad del espacio, el viento y los rumores. También es la medida del tiempo³. De

¹ Aníbal Ford habla del «antirobinsonismo del Boga» al constatar que el protagonista no intenta dominar la naturaleza limitándose a fundirse con ella. Cf. Aníbal Ford: «*Homo viator*. En el territorio de *Sudeste*», en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Op. cit., p. 605.

² **Sudeste**, pp. 83-84.

³ Recordemos que Conti hace suya la concepción bergsoniana de las cosas como elementos idiosociables de la temporalidad. Repetimos que para Bergson las cosas que nos rodean son realidades en movimiento (temporal).

alguna manera, «él era el tiempo»¹, nos dice el narrador, dejando trascender de eso una reflexión profunda sobre la temporalidad que deja el tiempo, como el espacio en consonancia y vinculación con el yo del protagonista. Al desaparecer el vínculo del Boga con una sociedad regidora y calculada, al vivir en absoluta soledad y aislamiento, desaparecen los parámetros de esta sociedad, dejando paso a los suyos propios. Tiempo él mismo, el Boga también «mudaba con el tiempo»². Así, sus proyectos no llegan a concretarse como tales porque los cambia el tiempo.

Conviene señalar aquí que si al vagar y bogar por el río y entre las fangosas islas del Delta el Boga parece haber encontrado el centro, el descubrimiento del barco averiado marca el clímax del relato de **Sudeste**. A partir de este momento, el Boga tiene un verdadero proyecto y se emplea a realizarlo. Es a partir de este momento que toma conciencia de que su verdadero centro está ligado al barco. Pues, el gran proyecto del protagonista o, mejor dicho, su gran anhelo siempre ha sido construirse un barco, tener un barco³. Su ansiedad por partir, su vagabundeo por los ríos no es más que una réplica de «su ansiedad por un barco» porque, como afirma el narrador, «Todo era una misma y única cosa»⁴. En el fondo, todo el vagabundeo del Boga puede verse como la búsqueda del barco soñado, del barco capaz de dar un sentido a su vida. Para el protagonista de **Sudeste**, el viaje fluvial es, de alguna manera, un construirse un barco «como si detrás de todos

¹ **Sudeste**, p. 75.

² *Ibidem*, p. 101.

³ Este deseo, lo comparte con el protagonista del cuento «Todos los veranos», que estudiaremos más adelante.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

aquellos ríos que pensaba recorrer lo aguardase su barco y no hubiese forma de llegar a él sino a través de todo eso.»¹

Sin embargo, a pesar del entusiasmo que causa el descubrimiento del barco, éste pasa rápidamente del espacio de realización del yo del Boga a su espacio de la muerte, para hablar en términos de Maurice Blanchot². Nada más subirse al barco, nuestro protagonista nota por primera vez en sus propias carnes ese silencio opaco y desolador sinónimo de una premonición de la muerte:

En los momentos que el viento se calmaba, caía sobre el barco un silencio desolado. Entonces sintió de cerca esta muerte y esta soledad.

Era mejor que se volviera³.

Esta premonición de la muerte simbolizada por el barco inerte y moribundo no tarda en concretarse en el trágico suceso que abre el cierre de **Sudeste**. Tras ser tiroteado, el Boga cae en una zanja con agua putrefacta y mucho barro. En este territorio mítico, hoyo, podredumbre y tierra que simbolizan, al mismo tiempo que el barco, el espacio cerrado e inmóvil, el adentro encadenador que siempre le ha causado repulsión.

Pero, esta vez, el espacio del barco, a pesar de ser el espacio de la muerte también representa el mito central de la salvación. La muerte en el barco es, más que pérdida de vida, resurrección. Por eso representa para el Boga la posibilidad de salvación. Mortalmente herido, el protagonista tiene

¹ **Sudeste**, p. 79.

² Cf. : Maurice Blanchot: **L'espace littéraire**, Paris, Gallimard, 1988, pp. 169-189.

³ **Sudeste**, p. 138.

como única preocupación alcanzar al moribundo «Aleluya» para celebrar una muerte común porque él también es un barco.¹ Ese obstinado deseo, ese deseo que siempre ha habitado el Boga sin que de ello sea consciente, es, desde nuestro punto de vista, el poder devenir un barco y morir en y como un barco:

Ahora no sentía el cuerpo para nada, ni siquiera como un peso, sino más bien al barco. El y el barco, este triste «Aleluya», eran ahora una misma cosa que muere con el día. Las viejas maderas y las viejas historias se quejaron a través de él.

Miró al río anochecido con sus grandes ojos de pez moribundo.²

Por esta razón, se puede decir que la muerte del protagonista no debe tomarse como un fracaso. Encierra, de alguna manera, algo positivo: la posibilidad para el Boga de realizarse como un verdadero bogavante, como un verdadero pez, como un verdadero barco³. Es también y sobre todo la posibilidad de encontrar su centro. De ahí toda la simbología que encierra el nombre del barco. «¡Aleluya!» es, decíamos en páginas anteriores, un grito de alegría por la resurrección de Cristo. La muerte del Boga en la cubierta del barco, espacio cerrado, *locus amoenus* que simboliza la vuelta a la protección del antro materno⁴; también marca el sentido cíclico de la vida presente en toda la novela de Conti.

¹ El narrador justifica la obstinación del protagonista así: «Tal vez su deseo fue más obstinado que la muerte. Su deseo había porfiado con la muerte a través de todo aquel largo día». **Sudeste**, p. 209.

² *Ibidem*, p. 212.

³ Podemos decir, parafraseando a Gilles Deleuze y Félix Guattari, que se opera en el Boga un “devenir-barco” que lo salva de completa finitud.

⁴ Según Gilbert Durand (**Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**, Paris, Bordas, 1973, p. 287), «La barque, fut-elle mortuaire, participe donc en son essence au grand thème de la berceuse maternelle.»

2 – El otro y el yo

Hacia el final de **Huis clos** de Jean-Paul Sartre, el personaje Gracin grita en dirección a Estelle e Inés que «el infierno son los otros»¹. Con esta radical afirmación, Sartre, ahondando en el pensamiento de Hegel, ve el conflicto humano como consecuencia de la mirada del otro. Según él², es la mirada del otro la que expresa la dependencia del yo para con el otro. Cuando el otro me mira, me pone en el peligro de descubrirme como objeto. El otro, por su existencia, hace caer al yo en el mundo de las cosas. Reducido a objeto, el yo descubre que la simple existencia del otro constituye una caída para el yo. Con la presencia del otro, el yo experimenta también sentimientos de vergüenza, culpabilidad, alienación e impotencia. El otro es entonces, para Sartre, un freno a la libertad del yo.

La visión del otro como antagónico del yo está muy presente en **Sudeste** de Haroldo Conti. También, es necesario señalar que el Boga encierra todas las características del ser *individualista* descrito por Skinner en su libro **Más allá de la libertad y la dignidad**³. Al mismo tiempo, sus rasgos psicológicos nos remiten sobre todo al *sentimental introvertido* de la tipología de Jung. Para Jung, el tipo *sentimental introvertido* obedece a condiciones

¹ Jean-Paul Sartre: **Huis clos suivi de Les mouches**, Paris, Gallimard, 2000, p. 93.

² Cf. Jean-Paul Sartre: **El ser y la nada**, Barcelona, Ediciones Atalaya, 1993.

³ En palabras de Skinner, «El individualista no puede encontrar consuelo alguno sobre cualquier contribución suya que pueda sobrevivirle. Ha rehusado actuar en bien de los demás y no queda, por tanto, reforzado por el hecho de que otros, a quienes pueda haber ayudado, le sobrevivirán a él personalmente. Ha rehusado preocuparse por la supervivencia de su propia cultura y no queda satisfecho por el hecho de que la cultura le sobreviva durante mucho tiempo. En la defensa de su propia libertad y dignidad ha negado las contribuciones del pasado y debe abandonar, por tanto, cualquier reclamación sobre el futuro.» Burrhus Frederic Skinner: **Más allá de la libertad y la dignidad**. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1986, p. 193.

subjetivas. Tiene identidad propia. Es un tipo de personas que se ponen por encima del objeto real, de la realidad objetiva. Suelen ser callados, introvertidos, incomprensibles, y suelen tener un temperamento melancólico. También son propensos a manifestar indiferencia, frialdad y hasta insensibilidad respecto de la dicha o el infortunio del prójimo. A pesar de parecer siempre frío y reservado, el *sentimental introvertido* desarrolla sentimientos muy profundos, de una intensidad apasionada, o, al contrario, ambiciones sin escrúpulos y de gran crueldad.¹

La huida del Boga hacia la periferia acuática de Buenos Aires, más allá de la ya descrita huida de la atmósfera asfixiante de la gran urbe, es sobre todo la huida de la presencia del otro. Es, como lo hemos resaltado antes, la búsqueda de la soledad, la búsqueda de la libertad. El otro inspira desconfianza y se ve como el enemigo del yo, el que intenta engañar al yo. Esto se explica por el hecho de que la vida en el Delta, donde la penuria y la pobreza material son los rasgos más característicos de estos vagabundos, requiere de mucha astucia y picardía. Los vagabundos del río viven al límite de la legalidad.²

¹ Cf. Carl Gustav Jung: **Tipos psicológicos**, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, pp. 165-166. En cambio, el tipo de individuo que Jung denomina *sentimental extravertido* tiende a despojarse de toda calificación subjetiva y a estar dominado por “valores objetivos”, es decir, los valores tradicionales y de importancia social. Para él, toda conclusión que pudiera conducir a un resultado alejado de la moral social es rechazado inmediatamente en un proceso de represión que obedece a su mentalidad arcaica, infantil y negativa. Así, pierde su identidad individual, que disuelve en la multitud. *Ibidem*, pp.126-130.

² Recordemos a modo de prueba la campaña de caza-pesca de patos del Boga interrumpida por un disparo que ha estado a punto de costarle la vida (**Sudeste**, pp. 85-91). La desconfianza en el otro también se hace patente en las negociaciones y conversaciones comerciales entre los vagabundos del río. Cada uno usa de su astucia para engañar al otro.

En la novela de Conti, es constante la dicotomía entre el espacio del yo del protagonista (el río) donde anida la tranquilidad y la libertad, y el espacio del otro (la costa) anegado por el odio y la violencia que la Rubia trae «pegados a sus ropas»¹. Por esta razón, al Boga no le inspira confianza la gente de la costa, como la Rubia.² El hecho de que este individuo venga de San Fernando, donde muere el viejo, no hace más que reforzar sus aprehensiones.

Además, el Boga representa al salvaje bueno que no soporta la violencia gratuita y sólo pelea y da golpes cuando las circunstancias así lo requieren, en oposición a la peste de las costas, los delincuentes como la Rubia o «el hombre». El espectáculo de éste propinándole una paliza al propietario del «Aldebarán», si no conmueve a la Rubia y al “hombrecito”, resulta, en cambio, difícil de soportar para el Boga.³

Hemos de subrayar que, de la misma manera que el protagonista rechaza el estilo de vida convencional de la ciudad que calificaríamos con Heidegger de inauténtica, de la misma manera que opta por liberarse de la vida reglada y sofisticada, experimenta cierta animadversión, cierto rechazo hacia la gente de la ciudad, hacia aquéllos que, sin entender el verdadero sentido y alcance de la vida en el río, sólo aparecen por allí los fines de semana, empujados por la rutina:

¹ **Sudeste**, p. 157.

² «Era algo malo (...). Hay muchos en la costa por el estilo. Son ciegos y dañinos. No es que traten de abrirse paso. No. Son ciegos y dañinos. *Ibidem*, p. 158.

³ *Ibidem*, pp. 161-162.

Los veía ir y venir cada fin de semana, si aventurarse mucho, y precisamente por ellos descubría que se trataba del sábado o del domingo. Pasaban sobrecargados de técnica y de confort. Al atardecer del domingo retornaban dócilmente, en bandada. Alguna vez había visto a su gente descender en la costa, meterse en los automóviles y sin dejar de parlotear abandonar todo eso que no entendían, que jamás se habían esforzado por entender, con un rugido de motores hacia la ciudad hasta el próximo fin de semana.¹

Pues, lejos de cualquier miserabilismo en su comportamiento o en la visión de su yo dadas las condiciones en las que vive, al Boga es, por el contrario, el otro, el convencional, el que vive de acuerdo con la cultura establecida, el que le inspira desprecio y gracia:

Pasando por el canal podía verlos brotar en la costa, blancos y frágiles y silenciosos, como una bandada de palomas. Pero ahora que no contaba con el bote para internarse a su gusto los veía pasar a lo lejos, hacia el este, bastante más espaciados. Algunos llegaban hasta Punta Morán, cruzando el Bajo por afuera, a través de El Sueco. «Ahí vienen los domingueros», pensaba él, y se reía para adentro.²

Esta sonrisa del protagonista traduce la asunción de su estilo de vida como el mejor, como el de la vida auténtica heideggeriana. El hombre de la costa es entonces infeliz e inseguro porque simplemente no lleva una vida auténtica, una vida elegida libremente, sino que está atado al río por la fuerza de las circunstancias. Es lo que explica la visión que el narrador nos traslada de ellos y de las costas con sus sonoros “night –club”, uno de los cuales, irónicamente, se llama «Cuba Libre»:

¹ **Sudeste**, p. 133.

² *Ibidem*, p. 101.

Recorrieron la costa de San Fernando hasta más allá de Vicente López. [...] Arriba, en las barrancas, aparecía y desaparecía cada tanto el tren eléctrico, con un repiqueteo ensordecedor. Veían los rostros vacíos e inescrutables asomados, o adheridos, a las ventanillas. Era algo molesto esos rostros. Parecían tener algo contra ellos.¹

A esta desconfianza hacia los pasajeros del tren, materializada por los ladridos del perro², se suma la que despierta el rostro «extrañamente blanco y sereno» del piloto del ruidoso Gloster de la Fuerza Aérea que viene a romper su soledad e invadir su universo³. La visión irónica de los «tipos [que] vagan interminablemente sobre la arena, con la cabeza inclinada hacia el suelo»⁴ de las largas, desamparadas e infinitamente tristes playas al caer el sol, participa del rechazo al otro y al universo del otro.

La dicotomía entre el yo del Boga, que ama al río y en él vive, y la gente de la costa que vive como zombis infelices en un espacio híbrido donde reinan opacidad y desconfianza se evidencia también en las siguientes reflexiones del narrador:

La costa no es ni la tierra ni el río. Ni simplemente algo entre los dos. Es un impreciso mundo de sombras con un fondo de abandono, maldad y desesperanza. El hombre de la costa se siente atado al río. Si lo amara, saldría al río. Pero él está ahí, ni tierra, ni río, entre barcos muertos y viejas historias.⁵

Lejos del sofisticado mundo de la ciudad y sus comodidades, los personajes del Delta tienen que echar mano de su ingenio y conformarse,

¹ **Sudeste**, p. 168.

² *Ibidem*, p. 171.

³ *Ibidem*, p. 79.

⁴ *Ibidem*, p. 162.

⁵ *Ibidem*, p. 168.

apañarse con lo que el espacio le permite conseguir. Tienen que ser autosuficientes en relación con el otro si quieren conseguir la plena libertad que buscan. Así, su medicina no es la convencional, la del otro, objeto de sospecha y desconfianza. A esta gente lo que más le inspira confianza es la automedicación con hojas y otros elementos de la naturaleza; lo cual coincide plenamente con su forma primitiva de vivir:

Volvió a la costa y machacó las hojas [de arrayán] sobre el asiento del bote, hasta lograr casi una pasta, que extendió sobre un pedazo de la manga que se había arrancado. El arrayán se prepara en forma de cataplasma, según había oído, y él trató de hacer lo más parecido a eso. Cortó un pedazo de hilo de una línea y ató la cataplasma sobre el brazo herido. Ahora había que esperar.¹

De la misma manera que la sanidad, la religión, la Iglesia como institución del otro se ve afectada, en la persona de la monja del hospital de San Fernando, por la mirada irónica del yo. En efecto, tanto la ignorancia de los personajes en temas religiosos como el hecho de que el Bastos ve a la monja como un «barco con todas las velas desplegadas»², muestran la poca consideración que estos personajes prestan al catolicismo con el que no se identifican. Tampoco reconocen ni se reconocen en la autoridad establecida que inspira temor y recelo. El Boga no quiere tener ningún contacto con ellos. Por eso los evita, como cuando, en la entrada del Chaná, huye nada más cerciorarse de que se acerca la lancha de la Compañía de Navegación Isleña. A pesar de su interés manifiesto por hurgar en el barco encallado en este sitio, sale precipitadamente remando con fuerza.³

¹ **Sudeste**, p. 93

² **Ibidem**, p. 33.

³ **Ibidem**, p. 123.

Endurecido y curtido por el río, el Boga no sólo es receloso a la hora de demostrar sentimientos y sensibilidad, sino que es incapaz de emocionarse por completo, máxime cuando se trata de un sentimiento de alegría o compasión para con el otro, porque, dice el narrador, «el río lo había endurecido»¹. El río lo ha transformado, dijimos, en un *sentimental introvertido*. El rechazo al otro implica, a la vez, el rechazo, la negación de la socialización con el otro. Pues, hemos dicho en muchas ocasiones que el viaje del Boga es en búsqueda de la soledad, lejos de la mirada y presencia del otro. Casi alcanza la plenitud, arrastrándose entre los canales del río, confundiéndose en el ambiente sin que haya nadie que lo moleste, si no fuera por la irrupción de un «hombrecito» y su perro. Pero, se puede decir, de alguna manera, que estas presencias no representan todavía una socialización completa ya que este hombrecito es medio idiota y apenas pronuncia dos palabras en todo el tiempo que pasan juntos. Incapaz de comunicar, este individuo sólo se limita a lanzar chillidos.

La irrupción del Cabecita, si es que es él (pues el narrador lo duda), y del perro es percibida por el Boga como una agresión, un golpe a la tranquilidad que le ofrece una vida solitaria sin que nadie venga de fuera a invadir el espacio de su yo. No quiere ceder ni una parcela de su condición de solitario marginal:

Últimamente, pasaba días enteros ahí, papando moscas la mayor parte del tiempo, y él le hacía hacer algunas cositas, más bien para ver si se fastidiaba. Pero resultó todo lo contrario, porque una tarde apareció con un fardito de ropas y algunos cachivaches y todas las trazas de venir dispuesto a instalarse allí.

¹ Sudeste, p. 140.

El lo miró un poco perplejo sin saber qué decir...
Apareció ahí, saliendo del monte; aparecieron los dos, más bien, y se quedaron mirándolo con aire sumiso que lo reventaba.
El se puso un poco molesto. No le gustaba nada eso. El era un solitario y no estaba dispuesto a cargar con nadie.¹

A pesar de todo, el Boga soporta la compañía del hombrecito y el perro hasta que descubre el barco. A partir de este momento, siente la necesidad imperiosa de seguir solo. Su egoísmo de solitario lo empuja a desprenderse de ellos; cosa que el hombrecito no está dispuesto a consentir. De ahí, se desencadena una persecución que consigue, por primera vez, que el Boga manifieste con rotundidad un sentimiento (la rabia) ante la imposibilidad de deshacerse de su única compañía hasta el momento:

El los miró con fastidio y dijo, apretando los dientes.
-¡Me cago en ustedes!...²

Este insulto como única reacción al fracaso de un intento de de-socialización traduce un profundo sentimiento de impotencia ante la agresión exterior. El infierno del Boga en este momento son los otros, encarnados por la figura del hombrecito y su perro. De este episodio se puede deducir que la del hombrecito, al contrario de la del Boga, no es una soledad buscada. Es una soledad forzada en tanto en cuanto que busca socializarse con el otro. Probablemente rechazado por una sociedad que no acepta su condición de disminuido psíquico, no tiene más remedio que vivir al margen de la ciudad

¹ **Sudeste**, p. 114.

² **Ibidem**, p. 143.

entre los canales y el monte.¹ Encuentra en el Boga su única oportunidad para socializarse. Una oportunidad que no está dispuesto a dejar escapar.

El hombrecito y el perro no son los únicos agresores de la intimidad del Boga. La llegada del hombre herido a su vida representa una señal de que algo va a cambiar en su vida. Siente que la presencia de este hombre en el barco y en su vida no hace más que enredar la cosas; y esto lo fastidia porque el otro está apoderándose cada vez más del espacio de realización de su yo, de su soledad, de su libertad. Pero el Boga no hace nada para remediarlo. Su fatalismo lo hace encomendarse al tiempo:

... se quedó allí, viendo como se enredaban las cosas. No estaba decidido a partir. No estaba decidido a nada. El tiempo iba a decidir por él. O, tal vez, el hombre.

Septiembre decidió por todos.²

El tercer hombre que se junta al Boga, el llamado Chino o la Rubia es el único personaje descrito físicamente en la novela. Hasta su aparición, los personajes que van irrumpiendo en **Sudeste** sólo gozan de somerísimas descripciones y son sin historia. Sin embargo, en su caso el narrador se detiene no sólo en su vestimenta, sino también en su aspecto físico y sus rasgos faciales:

Era más bien bajo, pero muy ancho y musculoso. Tenía una tricota gris de cuello alto, unos pantalones de brin endurecidos por la mugre, un par de zapatillas de basket y una gorra a cuadros que le quedaba chica. Era de aspecto agresivo. La cara ancha y chata, una boca de labios duros

¹ El “hombrecito” es una prueba de la crueldad de la sociedad moderna y competitiva que no acepta en su seno a los individuos que sufren de alguna discapacidad marginándolos.

² **Sudeste**, p. 155.

y oprimidos, la nariz aplanada, como los púgiles, y los ojos entornados y oblicuos.¹

Incapaz de tomar su destino en mano porque es de humor vagabundo, el Boga asiste impotente a cómo su yo se inclina progresivamente hacia el yo del otro, hacia el otro y se confunde en la masa. “El hombre”, delincuente y despojo de la sociedad sedentaria que busca refugio en el río, se hace con el mando del grupo, impone su estilo de vida que consiste en la delincuencia, el robo y el asesinato. Mata al propietario del «Aldebarán» para robarle todos los relojes que transporta. Bajo la dirección del hombre, pues, el grupo se convierte en una verdadera banda de delincuentes sin que el Boga intente remediarlo o, al menos, sustraerse al no identificarse con este estilo de vida:

Robaban algo en Tigre y lo vendían en san Fernando o San Isidro. Robaban algo en San Isidro y lo revendían en San Fernando o Tigre. En ocasiones, una misma cosa la robaban dos veces y, en consecuencia, la vendían dos veces...

Era [el Boga] como un espectador. Se veía hacer y veía hacer a los demás desde una increíble y fatigada distancia. El río lo había arrastrado. El verano. Con un pequeño esfuerzo hubiera podido salir de eso. Pero no era capaz de un esfuerzo pequeño o grande. De alguna manera se habían enredado las cosas y estaba ahí.²

No es necesario ser demasiado perspicaz para notar, en esta actitud contemplativa del protagonista ante la percepción de cómo su yo se aboca ineluctablemente a la destrucción que existe en el Boga lo que Freud llama una tensión entre su yo y su ideal del yo. Es más, el Boga no tiene ideal del yo. Es ya un ser-en-sí. “El hombre”, en cambio, representaría (siempre en lenguaje freudiano) al caudillo, al jefe de la masa primitiva que somete la

¹ Sudeste, p. 156.

² Ibidem, pp. 182-183.

horda a sus mandamientos¹. El Boga sale al río para escapar del otro y es alcanzado fatalmente por el otro que lo lleva a la muerte. Desde este punto de vista se puede deducir que en **Sudeste** Conti quiere dejar de manifiesto la imposibilidad de escapar del otro a la vez que ofrece una visión negativa de esto marginales de lo social. El infierno son los otros.

En definitiva, es posible resumir que más allá del protagonismo del espacio, de la puesta en escena de personajes caracterizados por un laconismo reticente y circunstanciados por el paisaje y la sociedad, de la objetividad estructural y de la tensión lírica, **Sudeste** problematiza la situación de seres (verdaderos antihéroes) náufragos en un espacio víctima de la agresividad y exclusión del mundo novoburgués. Pues, la libre elección del Boga de vivir en condiciones para otros infrahumanas parece obedecer a una actitud de impugnación radical de la utopía ético-política, del concepto de felicidad en el mundo, y una afirmación de una posible liberación del racionalismo positivista para dejar paso a una voluntad que depende exclusivamente de la subjetividad individual y la propia libertad. En este rechazo del instinto de felicidad de las morales de la obediencia, el Boga recuerda a los personajes de Dostoievski, Jack London, Pavese, Fray Mocho, etc.

¹ Sobre el tema, Cf. Sigmund Freud: «Psicología de las masas y análisis del yo», **Obras Completas**, Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1988, pp. 63-136.

C – EL LENGUAJE DEL ESPACIO

En **Nuevo discurso del relato**, Gerard Genette, insistiendo en la dicotomía entre Historia y Discurso marcada por los estructuralistas¹, ve en el relato tres categorías conceptuales: la historia (los acontecimientos contados), el relato (el texto en sí, escrito u oral), y la narración (el acto de contar la historia en el relato)². Esta distinción de Genette nos parece muy interesante en la medida en que, al fraccionar el discurso, aísla una categoría de gran importancia para nuestra concepción de la narratología: la narración. En efecto, analizar un relato representa para nosotros no sólo desentrañar y desenmarañar todo el entramado de significados que configuran este relato, sino también estudiar las estrategias de las que echa mano el narrador para construir su discurso. En esta etapa de nuestro análisis de **Sudeste**, pues, dedicaremos nuestros esfuerzos al desentrañamiento de las estrategias narrativas de Conti en esta novela.

Pero tenemos que adelantar que el lenguaje queda afectado por la importancia que tienen en la novela el espacio y el ambiente. El enciclopedismo del narrador y las relaciones que, a través del protagonista, tiene con dicho espacio se impregnan en el discurso y le imprimen tonos particulares y una flotación de la perspectiva cuyo ángulo se reacomoda

¹ Cf. Roland Barthes: «Introducción al análisis estructural de los relatos», **Análisis estructural del relato**, México, Premiá, 1982, pp. 9-43.

² Gerard Genette: **Nuevo discurso del relato**, Madrid, Cátedra, 1998, p. 13. Este libro viene a aclarar los conceptos desarrollados en **Figuras III**.

continuamente para buscar la conformación de la toposemia descrita más arriba.¹

1 –Narrador flotante

Aunque algunos teóricos² de la literatura intentaron decretar la muerte del narrador por la «asepsia narrativa»³ de la mayoría de los textos modernos, muchos otros, siguiendo la tradición formalista y estructuralista, lo consideran como un elemento central del relato en la medida en que no hay relato sin narrador. Pues, según Todorov,

él es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor; él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, haciéndonos participar así de su concepción de la psicología; él es quien escoge entre el discurso transpuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el orden temporal⁴.

Coincidiendo plenamente con Todorov, nuestra convicción es que no podemos concebir un análisis de **Sudeste** sin interesarnos por las diferentes manifestaciones del narrador y los procesos de transmisión y organización del discurso novelesco. Esta convicción es tanto más sólida cuanto que, en la novela de Conti, el narrador tiene manifestaciones tan interesantes que no pueden pasarse por alto.

¹ El autor parece afectado por las mecidas del río y los vientos imprevisibles del Sudeste.

² Pensamos en P. Lubbock (*The Craft of fiction*, London, Cape, 1965), N. Freidman («Point of view in fiction: Development of a Critical Concept», *PMLA*, 70, 1160-1184) y E. Benveniste (*Problemas de lingüística general*, Mexico, Siglo XXI, 1974), entre otros.

³ Antonio Garrido Domínguez utiliza este concepto para referirse al relato que parece contarse por sí mismo, sin que se note la existencia de narrador (*El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 111).

⁴ Tzvetan Todorov: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1973, p. 75.

Hacer el análisis del narrador de **Sudeste** equivale a hacerse preguntas como ¿quién narra?, ¿sobre quién (se) narra? Y ¿desde qué ángulo se narra? Traducidas al lenguaje narratológico, estas preguntas remiten a la voz y las perspectivas o focalizaciones narrativas.

En su **Figures III**, Gerard Genette ve dos categorías de narrador: el narrador heterodiegético, conocido también como “narrador en tercera persona”; y el narrador homodiegético, que se presenta como un personaje del universo de la historia y que la relata con la persona gramatical del “Yo”¹.

En lo que a las perspectivas narrativas se refiere, existen tres principales formas de focalizar el discurso narrativo. La primera se llama “perspectiva ilimitada”. En este caso, el narrador ve más que sus personajes y, por consiguiente, domina el tiempo y el espacio; y hasta puede leer los pensamientos más recónditos de aquéllos. Por esta razón, se conoce también con el hiperbólico nombre de “punto de vista de Dios”. La segunda es la “perspectiva interna”. Aquí el narrador adopta el punto de vista de sus personajes y no puede ofrecernos más que lo que ellos ven u oyen. En cuanto a la tercera forma, la “perspectiva externa”, el narrador «solamente filtra lo que puede advertirse externa, objetivamente siempre desde fuera»². La percepción que el narrador tiene de los hechos es inferior a la de sus personajes. Para nombrar las mismas modalidades, Genette prefiere utilizar respectivamente los conceptos de «focalización ilimitada», «focalización

¹ De acuerdo con la clasificación de los tipos de narradores en personas gramaticales, éste se conoce también como “Narrador en primera persona” frente al “Narrador en tercera persona”.

² José Luis García Barrientos: **El lenguaje literario. 1. La comunicación literaria**, Madrid, Arco Libros, 1996.

interna» y «focalización externa»¹ mientras que Todorov habla de «visión “por detrás”», «visión “con”», y «visión “desde afuera”»².

En **Sudeste** la enunciación está a cargo, básicamente, de un narrador heterodiegético, un narrador en tercera persona que se encuentra fuera de la diégesis pero que actúa con las implicaciones intradiegéticas del protagonista. Es decir, la focalización es interna en la medida en que el lector descubre una especie de identificación del narrador con el protagonista y una circunscripción del campo focal del primero a las limitaciones perceptivas del segundo. Al adoptar la perspectiva del protagonista, el narrador adopta también sus limitaciones a la hora de aprehender los datos de la historia y los elementos que configuran el espacio novelesco. Pues, las inconstancias del río actúan tanto en el Boga que sus visiones y certezas se relativizan. De modo que lo que se concibe como una lógica científica y pragmáticamente probada se torna relativo. Todo es escurridizo como las propias aguas del río o el propio Sudeste.

Porque adopta la misma perspectiva que el Boga, porque relata desde los ojos y la conciencia de éste, el narrador no sabe ni ve más de lo que ve y sabe el protagonista. Las descripciones de **Sudeste** van parejas con las visiones y sensaciones del Boga. De ahí que vayan acompañadas muchas veces por verbos como «vio» o «veía», «contempló», «sintió», etc:

Soplaba una brisa fresca y sintió a los juncos estremecerse en las penumbras, a ambos lados, muy

¹ Cf. Gerard Genette: **Figuras III**, Barcelona, Lumen, 1989, pp.241-244.

² Cf. Tzvetan Todorov: «Las categorías del relato», en: G. Genette, T. Todorov et al.: **Análisis estructural del relato**, Op. cit., pp.178-179.

cerca de él, como si se deslizara entre ellos algún animal. Veía, igual que a través de una cortina, la pálida superficie del río balanceándose acompasadamente mientras la luz brotaba, al parecer, de su interior, fría y espesa. El cielo estaba muy alto, casi había desaparecido hacia el este, y lo que quedaba de él en el oeste se hundía como absorbido por una boca de tormenta, detrás del horizonte. Contempló un instante el lucero del alba, trémulo entre dos luces, una gota de oro que vacila antes de caer.¹

La coincidencia de la perspectiva del narrador con la del protagonista se traduce también, a veces, por una falta de dominio sobre la materia narrativa. Así, el hombrecito se nos presenta como «éste parecido al Cabecita y que acaso podía resultar el Cabecita»². En otro momento, el narrador lo llama por el Cabecita y lanza enseguida un «si es que lo era»³. Esta falta de dominio es delatada también por el hecho de que el discurso de **Sudeste** está salpicado de locuciones dubitativas como «al parecer», «tal vez»⁴, «por lo visto»⁵, «seguramente»⁶, entre otras.

La inseguridad como consecuencia de la no fiabilidad de los sentidos del Boga hace que, en ocasiones, el narrador tenga que volver sobre su discurso para matizar o rectificarlo, sobre todo cuando se corrige la percepción primera aquél:

Cuando volvió a mirar en esa dirección, los zambullidores se habían corrido hacia el este, sobre la boca del Chaná. Y entonces vio lo que vio.

Parecía un barco. Era, en realidad, un barco, sólo que resultaba muy raro verlo allí. No lo había visto antes

¹ **Sudeste**, pp. 118-119.

² *Ibidem*, p. 108.

³ *Ibidem*, p. 113.

⁴ *Ibidem*, p. 98.

⁵ *Ibidem*, p. 99.

⁶ *Ibidem*, p. 90.

por efecto de la luz. Hasta que apareció el sol y penetró por fin en la boca de Chaná, había estado ahí confundido con la línea gris de la costa, quizá apenas como una mancha más intensa o más neta, pero no diferenciable, en todo este paisaje brumoso del amanecer, antes del sol. Pero ahora que la luz había animado la costa, apareció claro y distinto...¹

El discurso del narrador explaya al personaje, lo clarifica, adopta su percepción, su idiosincrasia, su aprehensión del universo. Gracias a la focalización adoptada, se establece entre los dos una relación de compatibilidad y complementariedad. Una complementariedad bidireccional, por supuesto. El narrador no se limita a explotar los sentidos del personaje. Si se identifica en casi todo el relato con las percepciones del Boga transmitiéndonos lo que éste ve y siente, en algunas ocasiones se nota cómo se opera una neta demarcación entre los dos. El narrador también acompaña estas percepciones de unos comentarios, datos históricos y conocimientos científicos. Se torna así omnisciente, demostrando saber más, demostrando ser más culto que el protagonista:

El había notado una leve diferencia entre los dorados. Unos tenían la trompa más alargada y otros, en cambio, la mandíbula inferior hacia arriba, como las tarariras. El primero es el *Salminus maxillosus*, y el segundo el *Salminus brevidens*. El ignoraba estos nombres, naturalmente, pero de todas maneras había advertido la diferencia y prefería el último por su aspecto más agresivo, con aquella magnífica cabeza de oro semejante a un yelmo.²

¹ Sudeste, p. 121.

² Ibidem, pp. 81-82.

Esta irrupción de una voz narrativa con mayor dominio del material novelesco nos hace pensar que el autor implícito¹ suplanta aquí al narrador en la medida en que el del Boga es un universo donde los individuos tienen un nivel de conocimiento científico bajo. Se produce en estos casos un divorcio entre la perspectiva del protagonista y la del narrador. Éste recupera su autoridad al sellar una alianza con el autor implícito. Pues, en la descripción del Delta del Paraná, el narrador demuestra un buen conocimiento de la cartografía del territorio, dando datos y cifras que están fuera del alcance del saber del protagonista, si nos atenemos a su nivel cultural.² Esta coincidencia entre el narrador y el autor implícito se evidencia cuando el locutor parece desconfiar de la cartografía oficial al añadir que «no tiene sentido medir con esta medida»³. Aquí, el narrador (el autor implícito, diríamos) echa mano de la experiencia vital del propio Conti, quien fue piloto, como instrumento de conocimiento. Son de destacar, a este efecto, los datos sobre el material técnico y las técnicas de aviación:

Un avión, un P 11 o el minúsculo J 3, que toma altura hacia el noroeste, desde el aeródromo de San Fernando, antes de los cuatrocientos metros, cuando todavía está ganando altura, divisa el Paraná de las Palmas y es posible que, cortando el motor, lo sobrepase con el planeo.⁴

¹ Cf. Wayne C. Booth (**La retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch, 1978, p. 143) y José Luis García Barrientos (Op. cit., pp. 46-47). Según este último, el autor implícito es el «segundo yo» del autor, es más fácil de descubrir cuando el narrador no está representado y es quien establece la comunicación literaria con el lector implícito.

² Es el caso, por ejemplo, en las siguientes frases «El Delta del Paraná, en su parte más ancha, apenas alcanza a los 70 kilómetros. Pero es tan sólo el principio. La cosa va mucho más allá: 3.285 kilómetros por el Paraná y 1.580 kilómetros por el Uruguay.» **Sudeste**, p. 50.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Conviene señalar aquí que la proyección en la superficie del relato de la figura del autor no es una práctica nueva. En su **Retórica de la ficción**, Wayne Booth destaca que las continuas intromisiones del autor sirven para explicar los motivos de algunos personajes o la relevancia de ciertos acontecimientos, para canalizar la comprensión de los lectores.¹ Para Chatman, los comentarios implícitos o explícitos del narrador acerca de los elementos de la narración manifiestan la marca más significativa del autoritarismo del narrador. Los comentarios implícitos son de carácter irónico mientras que los explícitos suelen tener relación con la trama, al interpretar los hechos, emitir juicios morales o incluir generalizaciones que ponen en relación la ficción con la realidad². En **Sudeste** confluyen tanto comentarios implícitos como explícitos.

Este fenómeno discursivo que Eduardo Romano llama «la corporización progresiva del narrador»³ se materializa, por ejemplo, en la presencia del “uno” impersonal e inclusivo. Los ejemplos son numerosos:

Apenas agarró el hilo comprendió que había enganchado algo y comenzó a recoger con cierta excitación. Uno nunca se acostumbra a esto.⁴

Los pescados de río, si no se los prepara bien, tienen todos el mismo gusto. Y cuando se los prepara bien, en realidad uno se entusiasma con la salsa. En el fondo, siempre está eso de que se trata de disimular el gusto a barro.⁵

Con un poco de práctica uno podía escoger el pato y desviarlo hasta un lugar propicio (...), un recodo o una

¹ Wayne Booth: Op. cit., pp. 4-6.

² Seymour Chatman, Op. cit., pp. 245-246.

³ Eduardo Romano: «Conti: de lo mítico a lo documental», Op. cit., p. 327.

⁴ **Sudeste**, p. 78.

⁵ *Ibidem*, p. 84.

entrada o un juncal, por ejemplo (...). Resultaba muy divertido observar cómo el pato tragaba la miga y se erguía.¹

Es necesario señalar que la corporización del narrador de **Sudeste** se hace más efectiva con la importante cantidad de comentarios que van apareciendo en toda la novela. Además de la función narrativa que es su cometido principal, el narrador va acompañando sus descripciones de las actividades de los personajes de comentarios que delatan, si no una cercanía con éstos, por lo menos un buen conocimiento de éstas.²

Conformemente a las apreciaciones de Chatman arriba mencionadas, en **Sudeste**, los comentarios cumplen una función complementaria. No sirven para retardar el relato (función dilatoria) sino para justificarlo. Así es cómo justifica el narrador la vejez del bote del Boga por su falta de nombre, compartiendo con estos personajes la misma idiosincrasia, el mismo esquema de valores.³ Los comentarios del narrador sirven también para justificar los comportamientos y los actos de los personajes de acuerdo con esa idiosincrasia. Pues, alejados de la “civilización” de este mundo regido por el saber científico, estos hombres se construyen un saber propio que, sin obedecer a lógica alguna, tiene valor axiomático:

¹ **Sudeste**, p. 86.

² Son interesantes, desde este punto de vista, los datos sobre técnicas de pesca: «Cada anzuelo colgaba de un mosquetón con plomada y éste, a su vez, de una brazolada corta sujeta a un esmerilón triple, ubicado a mitad de un camino entre boyas y boyas. Un lindo trabajo. Encarnaba estos dorados, si era posible, con trozos de bagre y trozos de anguila, alternando, pues en muchos casos el dorado prefiere esta última a cualquier otra cosa.» *Ibidem*, p. 77.

³ «El bote no estaba podrido ni era tan malo como parecía. Al contrario, era un bote magnífico, a la antigua. Simplemente había tenido mala suerte. Acaso porque le faltaba nombre. Nadie se ocupa de un bote sin nombre o, por lo menos, no se preocupa por él en la medida en que lo haría si tuviese un nombre. En ese sentido, el hecho de ponerle un nombre ya es seguridad. No, no había tenido suerte este bote, a pesar de su origen.» *Ibidem*, p. 76.

Los mosquitos sí son capaces de enloquecerle a uno. La única forma de evitarlos es no pensar en ellos. Algunos dicen que pican a los que se ponen nerviosos y les prestan atención. Como el caballo mañero que adivina al que lo teme y entonces lo voltea. Otros dicen que no molestan a los que son del lugar. Lo mejor es no pensar en ellos, sea esto verdad o no. Lo mejor es sencillamente no pensar, aunque se le metan a uno a puñados en las narices. Eso hacía [el Boga].¹

Son frecuentes las ocasiones en que los comentarios del narrador encubren profundas reflexiones sobre la actividad cognitiva en un mundo en que el conocimiento, consignado en el discurso oral, se ve corroído por la temporalidad y las diversas agresiones que le causan los diferentes eslabones de la cadena de transmisión. Esta corrupción de las historias de las cosas produce una proliferación de versiones de las mismas, haciendo que, a veces, sea imposible jurar la certeza de tal o cual de ellas. Es el caso de la historia del barco encallado que encuentra el Boga.²

A veces, los comentarios del narrador aparecen entre paréntesis, tal vez para marcar su carácter digresivo y reflejar su desvinculación con la diégesis del relato:

Faltaba el motor, como es de suponer. Un viejo y leal Ailsa Craig, o tal vez uno de aquellos Renault de dos cilindros, de bajas revoluciones, que aparecieron alrededor del 14 y que se adaptaron alrededor del 20 y a los que el Bastos se refería con cierta veneración. (Había algo fabuloso y lastimero en esas interminables conversaciones sobre motores. Allí estaba Della Vadone, por ejemplo, con su vieja pasión por los motores marinos en general y los Kermath en particular y que, como toda pasión, tenía algo de desesperanza y de tormento).³

¹ **Sudeste**, p. 83.

² *Ibidem*, pp. 131-132.

³ *Ibidem*, p. 136.

Es necesario subrayar aquí que, si hay un rasgo común a los comentarios del narrador que van salpicando el texto de **Sudeste**, éste es, sin duda alguna, la prominencia del presente de indicativo frente al pretérito de la narración. Los escasos comentarios en pretérito (como en la cita anterior) se enmarcan perfectamente dentro del material diegético de la novela.

2 – Lenguaje melancólico

Además del narrador, las técnicas narrativas representan uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Haroldo Conti en **Sudeste**. La lectura de esta novela revela de manera inequívoca la voluntad clara del autor de ofrecer un discurso narrativo afectado de sentimentalidad y un texto de gran calidad estética.

Hemos insistido lo suficiente, para el tratamiento de los apartados anteriores, en los aspectos formales de **Sudeste**. En éste, sólo nos detendremos sobre los más llamativos para, aunque sólo sea para dejarlo consignado y organizado, ofrecer una aproximación a las técnicas escriturales de Conti en esta novela. Asimismo, no volveremos sobre el tratamiento de la espacialidad y la temporalidad ya abordadas al inicio de nuestro análisis de la novela. Tan sólo destacaremos a modo de complemento (y también de resumen) que **Sudeste** se caracteriza por una unicidad del espacio (el río y sus islas) a pesar de los constantes

desplazamientos del protagonista, y una linealidad del tiempo de la narración.¹

Es indudable que la perspectiva tomada por el narrador es muy determinante para el tono del discurso narrativo de la novela. En efecto, si la realidad se nos ofrece a través del prisma de un Boga que, por ser un personaje solitario y por mantener con el medio una relación especial de unidad e identificación, una relación ontológica, tiene un carácter y un humor melancólicos, no es de extrañar que esta misma melancolía se manifieste en el discurso del narrador². La narración tiene un carácter subjetivo. El lenguaje está impregnado de sentimientos que se deslizan a través de la sensibilidad del narrador, el cual filtra y acomoda el aspecto externo e interno del personaje para elaborar un espacio cargado de significado. Pues, la topografía es indisociable de la subjetividad del personaje-cámara, es decir, del personaje a través del cual el narrador accede al espacio. Lo que llega al lector está entonces marcado por la conjunción de tres instancias: el espacio físico, la subjetividad del personaje responsable de la percepción y el lenguaje del narrador que la transcribe.³ Pues, el de **Sudeste** es el lenguaje de los sentimientos. En opinión de David Viscott⁴, Los sentimientos funcionan

¹ Es muy interesante a este respecto el artículo de María Hortensia Lacau publicado en el número 24 de *Bibliograma* y recogido en **Sudeste –Ligados** por Eduardo Romano («*Sudeste*, novela de tiempo lento y paisaje existencial» en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Op. cit., pp. 701-706).

² El que se acerca al Delta entra en contacto con un paisaje exótico no lejos de la gran urbe. Pero son pocas las personas capaces de sentir tan honda emoción como el Boga. Él tiene una relación mítica con el espacio que le permita descubrir en su propia piel su quintaescencia porque es parte de él.

³ Para Coseriu, «La alegría, la tristeza, el dolor y el miedo del hombre y su manera de considerar el mundo y su actitud hacia él, todo esto se refleja en la palabra, en el acto de creación lingüística. El hombre conoce, y al mismo tiempo piensa y siente, estableciendo analogías inéditas, en la intuición como en la expresión, analogías que mantienen y manifiestan su modo peculiar de tomar contacto con la realidad.» Eugenio Coseriu: **El hombre y su lenguaje**, Madrid, Gredos, 1991, p. 100.

⁴ David Viscott: **El lenguaje de los sentimientos**, Barcelona, Círculo de los Lectores, 1991, p. 7.

como el sexto sentido del ser humano en cuanto que interpretan, ordenan, dirigen y resumen los otros cinco. Nuestros sentimientos nos informan sobre si lo que experimentamos es amenazador, doloroso, lamentable, triste o gratificante. Desde este punto de vista, conforman un lenguaje. Viscott añade que «El lenguaje de los sentimientos es el medio por el cual nos relacionamos con nosotros mismos. Si no podemos comunicarnos con nosotros mismos, no podemos comunicar con los demás.»¹

La melancolía, como manifestación del lenguaje de los sentimientos, se hace palpable con el lirismo, la musicalidad de la prosa, los efectos de estilo destacados por Julio Premat². Por esta gran calidad lírica y por la fuerte concentración de sentimientos que cubren sus líneas, podemos incluir **Sudeste** dentro de la categoría de novelas poéticas descrita por Andrés Amorós³. Para conseguir estos efectos de estilo, son de destacar las metáforas y comparaciones que también participan de la ya evocada identificación de los personajes del río con el medio:

Estaba oscureciendo y oyó su voz, un poco insegura, que
atravesaba el jardín como un pájaro solitario.⁴

Sus risas sonaron como lejanos estampidos en las islas
silenciosas.⁵

¹ David Viscott, Op. cit., p. 8.

² Julio Premat: «Un mundo de ilusione. Cine y realidad en Sudeste», Op. cit., p. 684.

³ Andrés Amorós: **Introducción a la novela contemporánea**, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 92-95. Según Amorós, la novela poética «además del valor poético que posea, nos da una visión fuertemente subjetiva. Suele ocuparse con frecuencia de lo que hemos venido llamando el descubrimiento de mundos interiores. Provoca en nosotros una sensación de sorpresa constante, maravillada. Nos presenta un mundo fresco, nuevo, no desgastado todavía por el uso constante, la rutina ni lo tópicos.» Ibídem, p. 92.

⁴ **Sudeste**, p. 108.

⁵ Ibídem, p. 111.

También producen el efecto de musicalidad figuras sintácticas como la anáfora, construcción con un alto contenido acústico:

Todo tiempo tiene sus encantos, todo tiempo tiene sus peces.¹

En otro momento, la anáfora, además de producir este efecto de musicalidad, también refleja la tensión interior del Boga ante la presencia en el barco de un extraño. Una tensión exacerbada por una incertidumbre que se traduce, a su vez, en la acumulación anafórica de la locución «era posible»:

Era posible que el hombre estuviese desarmado. *Era posible* que se tratara de un pobre diablo. Sea quien fuere, *era posible* que no quisiera más líos, así como estaba. *Era posible* una punta de cosas. También *era posible* que estuviese esperando el momento de despacharlos a los dos con plena seguridad.²

El efecto lírico del pasaje donde el narrador describe el momento en que el Boga y el «idiota» sellan su “unión” se consigue en gran medida no sólo con las metáforas y comparaciones, sino también con el uso de figuras sintácticas como la epanalepsis:

Las llamas crecieron en la noche, en medio del jardín, como un arbusto fantástico animado por mil vidas.

Y ellos estaban ahí, alrededor del fuego, cada uno con su historia, como dos ríos que acaban de juntar sus aguas después de mucho trecho y corren ahora hacia el río abierto, impulsados por una misma fuerza, una ciega y oscura fuerza.³

¹ **Sudeste**, p. 111.

² *Ibidem*, p. 148. La cursiva es nuestra.

³ *Ibidem*, p. 117.

El lirismo en **Sudeste** no es un mero recurso estilístico con una función estética en el discurso del narrador. Tiene un cometido narrativo, o sea que participa de la presentación y caracterización de los personajes, del ambiente y de las relaciones de estos personajes, entre sí y con el medio. Así, hacia el final de la novela, por ejemplo, el impresionismo lírico con el que se ve el río y la luz refleja muy bien la situación de desamparo de un Boga abocado irremediabilmente a la muerte:

La luz resplandecía con una furia silenciosa. El medio de la corriente era en cierto modo el medio de la luz, y el río y la luz una misma fuerza que lo había arrebatado de la penumbra del monte para llevarlo a morir a otra parte.¹

Además del lirismo, la musicalidad y el impresionismo como categorías que reflejan las emociones, son recurrentes en **Sudeste** las personificaciones y animalizaciones. Ya hemos mostrado cómo los elementos de la naturaleza alcanzan características animalísticas y hasta humanas. Es el momento de volver sobre ello. Por ejemplo, el sol que brilla por encima del río parece observar los movimientos del Boga, el viento parece correr perseguido por la noche inminente² o «silba en las jarcias sin darse respiro, como si eso le divirtiera»³ y el barco agonizante jadea intentando aferrarse desesperadamente a la vida⁴.

El que la narración se haga desde la perspectiva de un protagonista principal que, como todos los personajes de la novela, pertenece a estratos

¹ **Sudeste**, p. 205.

² *Ibidem*, p. 98.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 206.

muy bajos de la sociedad argentina produce, para crear un efecto de verosimilitud, un acercamiento entre el narrador y el protagonista que se traduce también en la propensión al uso del código lingüístico del mundo al que pertenece el Boga. Así, a pesar del lirismo característico de **Sudeste**, son muy recurrentes los pasajes en que el narrador emplea un lenguaje que pertenece al registro popular o coloquial. Es el caso del uso frecuente de la hiperbolización:

Esperó un tiempo indecible, hasta que todo aquello cobró una atmósfera irreal.

El sol había aparecido en lo alto. Se cocinaba vivo allí en el fondo. Y ese ardor de los mil demonios.¹

La última expresión hiperbolizante de esta cita vuelve a aparecer en el relato para reflejar la prisa de «el hombre» que llega tras una ausencia de más de dos días. Dice el narrador que éste «llegó con un apuro de los mil demonios»² dispuesto a cumplir ese algo que tiene metido «entre ceja y ceja»³. Encontramos otro ejemplo del uso del lenguaje popular cuando el narrador enumera las cosas y provisiones que el Boga carga en su bote. Llegado un momento, el narrador corta dicha enumeración, como para dejar que la complete un lector implícito cercano al universo de los personajes:

... una caja de fósforos en el bolsillo y otra dentro de la lata de yerba, muy bien cerrada; y esto y aquello y lo de más allá.⁴

¹ **Sudeste**, p. 87.

² *Ibidem*, p. 183.

³ *Ibidem*, p. 178.

⁴ *Ibidem*, p. 117.

Los efectos de estilo como dinamizadores del relato también se consiguen con las acumulaciones que dan ritmo al relato, sobre todo hacia el final del relato, cuando el Boga padece de la compañía del otro. Tenemos un ejemplo de ello en la acumulación de proposiciones independientes coordinadas por la conjunción “y” repetida seis veces, que no hace más que añadir un toque de dramatismo a una situación ya de por sí dramática:

Ahora se estaba poniendo de pie. No terminó de hacerlo, cuando vio la luz que estallaba en la oscuridad y oyó los disparos y sintió que algo lo golpeaba en el hombro y en medio del vientre y en alguna parte, y cayó y se apretó contra el suelo.¹

La ya analizada cercanía del narrador en relación con el Boga se traduce en el discurso de aquél en la existencia de modalidades discursivas que traducen no sólo el estado de ánimo, sino también el pensamiento profundo de éste. Eso explica la irrupción en el relato de lo que Dorrit Cohen llama monólogo referido (*quoted monologue*)²:

Pensó: «De manera que estaban esperando esto... De manera que nos conocen.» Faltaba uno. «Falto yo.»³

Pensó también que se estaba muriendo. «Me estoy muriendo...»⁴

El narrador entra en el interior del protagonista para de allí extraer sus interioridades, sus sentimientos. Esta cercanía se acentúa con el recurso al monólogo narrado (*narrated monologue*)⁵:

¹ **Sudeste**, p. 197.

² Dorrit Cohn: **Transparent minds. Narrative Modes for presenting consciousness in fiction**. Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 58-98.

³ **Sudeste**, p. 201.

⁴ *Ibidem*, p. 204.

⁵ Dorrit Cohn: **Transparent minds**, Op. cit., pp. 99-141.

Por encima de su cabeza veía el cielo limpio y brillante enmarcado por la borda del bote, como desde un pozo.

¿Qué haría el hijo de puta que le había disparado?...

Aguzó el oído, pero el silencio era cada vez más espeso y luego comenzó a sentir aquel zumbido del verano. Notaba que el bote se deslizaba sobre el agua y que tropezó dos o tres veces contra algo, presumiblemente contra la costa. ¡O acaso sería mejor saltar sobre ella y desaparecer entre los árboles? No. Esperaría a ese hijo de puta. Después de todo no iba a rematarlo por un pato criollo.¹

Para resumir este apartado dedicado al narrador de **Sudeste**, hemos de decir que éste oscila entre una focalización interna, una “visión con” el prisma del protagonista principal, es decir, con las dificultades en cuanto al dominio sobre la materia narrativa, y una focalización ilimitada que deja entrever cómo el autor implícito hace su incursión dentro del relato mediante los comentarios y la inclusión de datos que marcan su distanciamiento en relación con un Boga que tiene un nivel cultural bajo. También, hemos descubierto en la novela páginas con gran valor lírico y un buen manejo de las técnicas narrativas por un Conti preocupado por la forma y por imprimir un tono melancólico a todo el relato. Es indudable que estos aspectos del discurso no son características exclusivas de **Sudeste**; se encuentran en todas las narraciones de nuestro autor, como para marcar su seña de identidad.

¹ **Sudeste**, p. 87. También es de destacar el uso del estilo indirecto libre en el largo resumen con el que el narrador transcribe el relato de la Rubia de sus peripecias, su trayectoria vital y su historial delincriminal. *Ibidem*, pp. 157-158.

II- ALREDEDOR DE LA JAULA

Los años anteriores a la publicación de esta segunda novela de Haroldo Conti corresponden a la presidencia de Arturo Illia luego del fracaso del desarrollismo de Frondizi y del deterioro de la situación sociopolítica de Argentina en el breve paso por la Casa Rosada de José María Guido. Desde sus comienzos la administración de la UCRP de Illia muestra una perspectiva alejada del desarrollismo y basada en políticas de crecimiento gradual que desembocan en la inversión de las tendencias coyunturales. Se produce una reactivación económica que se traduce en un superávit comercial a pesar del fracaso en el intento de operar transformaciones estructurales con el ambicioso Plan Nacional de Desarrollo¹. Pero el mayor problema del gobierno de Illia es la falta de apoyo político que, combinada con el progresivo desvanecimiento del impulso económico, acaba provocando el golpe de Estado de junio de 1966.²

A diferencia de la de **Sudeste** ambientada en el delta del Paraná, fuera de la ciudad, la historia de **Alrededor de la jaula** se desarrolla en Buenos Aires. Se relata la vida de un muchacho (Milo), que vive y trabaja con un hombre mayor (Silvestre) en un parque de atracciones situado en la Costanera, en la zona portuaria de la capital. Para luchar contra la monotonía de la vida que llevan, Milo y Silvestre visitan dos veces a la semana el Jardín Zoológico donde traban amistad con una mangosta recluida en una jaula de la zona menos transitada. Después de la muerte del viejo, Milo planea y

¹ El plan pretendía abordar los problemas a largo plazo, una vez subsanados los acuciantes desequilibrios coyunturales.

²Cf. Mario Rapoport et al. : **Historia económica, política y social de la Argentina (1880 – 2000)**, Buenos Aires, Ediciones Macchi, 2000, pp. 566 y siguientes.

ejecuta la liberación del animal. Pero será detenido rápidamente por la policía, tras una espectacular persecución.

Esta novela de Conti plantea no sólo la situación de los animales encerrados en los zoológicos, privados de libertad y dignidad, sino también el estado de enajenamiento de los hombres y mujeres que la crítica marxista llama *lumpen proletariado* en una asfixiante Buenos Aires marcada por la situación sociopolítica descrita antes y embarcada en un progreso a dos velocidades.

Así, el análisis de los diferentes aspectos que configuran **Alrededor de la jaula** nos llevará a detenernos en el concepto de jaula, tan recurrente en la novela, para desentrañar todo el juego dialéctico al que se libra Haroldo Conti. En segundo lugar, nos interesaremos por el tema del despojo en la novela. Nos detendremos en los mayores, caracterizados todos por dicho despojo y la enajenación; y en el niño, Milo, lleno de vitalidad y dispuesto a eliminar los barrotes de las jaulas. En tercer lugar, analizaremos la presencia en el relato de lo cinematográfico como estrategia de elaboración y transmisión del discurso narrativo.

A – LA JAULA: DIALÉCTICA DEL ADENTRO Y EL AFUERA

En el título de este primer punto del análisis de **Alrededor de la jaula**, parafraseamos a Gaston Bachelard, quién, en el noveno capítulo de **La poética del espacio**¹, estudia «la cancerización geométrica del tejido lingüístico de la filosofía contemporánea»² que consiste en tratar lo de dentro y lo de fuera como dos elementos dialectalmente opuestos. Refutando la actitud simplista que consiste en aprehender el afuera como simbólico de la vastedad, la extensión y la libertad, y el adentro como sinónimo de exigüidad, soledad y cautividad, el filósofo francés demuestra en el citado capítulo que «Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca»³. Esto, aplicado a las vivencias del individuo metropolitano, se hace más que evidente. Pues, como bien señala Desmond Morris en su libro titulado tan sugerentemente **El zoo humano**⁴, «vivimos enjaulados en nuestras ciudades como en un zoológico.»⁵ El ciudadano de las grandes urbes sufre en carnes propias una sensación de claustro que le hace perder la libertad y, por ende, la verdadera esencia de su ser como ser-para-la libertad.

Es esta relativización de las oposiciones entre el adentro y el afuera lo que más se desprende de una lectura en profundidad de **Alrededor de la jaula** de Conti. En efecto, si la mangosta y, a través de ella, todos los

¹ Gaston Bachelard: «La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera», **La poética del espacio**, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 268-290.

² Ibidem, p. 269.

³ Ibidem, p. 273.

⁴ Cf. Desmond Morris: **El zoo humano**, Barcelona, RBA, 1995.

⁵ Citado por Irenäus Eibl-Eibesfeldt: **Amor y odio. Historia natural del comportamiento humano**, Barcelona, Salvat, 1986, p. 328.

animales del Jardín zoológico parecen ser, lógicamente, los únicos enjaulados del relato, la visión de la ciudad y de los personajes de la novela revela que esos últimos, aunque libres en apariencia, viven también enjaulados en la gran Buenos Aires.

1 – Dentro de la jaula, la jaula

Buena parte de la acción de **Alrededor de la jaula** se desarrolla en un Jardín Zoológico de Buenos Aires donde animales como la mangosta Ajeno se encuentran privados de libertad para el disfrute de los visitantes. La descripción de este espacio deja ver de manera clara una insistencia del narrador en presentarlo como un espacio siniestro, reflejo de la situación de encierro de los animales. Así, su «silencio espeso y somnoliento»¹ contrasta con el ruido de la ciudad empeñado en romper la quietud de los animales. Como en las calles colindantes al puerto, la música no consigue traer alegría a un lugar tan siniestro. Pues, no puede borrar ese ambiente, ese sentimiento de soledad que anima (o desanima, más bien) a los animales:

La música de la calesita sonaba alegremente, pero era una alegría ajena y solitaria.²

Privados de su libertad, alejados de su medio natural, estos animales no tienen más remedio que rumiar su desdicha, su enajenamiento. Es lo que el narrador quiere expresar al hacer el siguiente comentario sobre Ajeno:

¹ Haroldo Conti: **Alrededor de la jaula**, Buenos Aires, Emecé, 1995, p. 93. Trabajaremos exclusivamente con esta edición, las citas aparecerán con el título de la novela seguido del número de la página o las páginas correspondientes.

² *Ibidem*, p. 67.

Lo que impresionaba en el animalito era su aire de desdicha. No sabía qué hacer con las patas, acostumbradas a una existencia errante, ni con sus ojos habituados a la complicada profundidad de los bosques. En cierta forma era todo eso también lo que el hombre había encerrado dentro de aquella jaula mugrienta.¹

Además del encierro, algunos animales ven su enajenamiento exacerbado por la discriminación que se opera dentro del jardín zoológico. En efecto, al igual que los desclasados de la ciudad, sufren de una discriminación por parte de los visitantes. Éstos sólo dirigen su mirada y su curiosidad hacia «los animales más notables»² como los leones, las jirafas, los elefantes, el gran rinoceronte blanco de la India, los hipopótamos, los mandriles y el par de orangutanes. Mientras tanto, otros senderos olvidados albergan jaulas como la del turón delante de la cual nadie «se detenía más de un minuto»³ o la de la mangosta Ajeno, abandonada en el aislamiento, la soledad y la tristeza:

Allí estaba la jaula. El tiempo y la tristeza.⁴

Los animales discriminados no lo son solamente por los visitantes del Jardín Zoológico, sino también por el personal de mantenimiento del parque. Son mugrientos y malolientes, y sus jaulas, todavía más mugrientas y malolientes, se encuentran en la zona más descuidada, detrás del lago «inmóvil y verde como un gran plato de puré con lentejas, con dos o tres cisnes viejos y polvorientos»⁵. La discriminación es tal que hasta los letreros

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 50.

² *Ibidem*, p. 43.

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 161.

⁵ *Ibidem*, p. 46.

de las jaulas no coinciden, a veces, con la identidad de los animales que éstas albergan. Esta situación podría interpretarse como otro tipo de enajenamiento en el que hasta se les niega su propia identidad.¹ Su condición es tanto más dramática cuanto que la mayoría de ellos padecen de alguna minusvalía, de algún desperfecto. Así es cómo tenemos un oso polar que arrastra su pata coja abandonado a la merced del calor, un cisne tuerto, un «antílope negro con cuernos en forma de sacacorchos»², un ciervo y un carnero del Canadá tuertos y una foca ciega³. En esto, se puede decir que se produce una transposición al zoológico de las injusticias de la sociedad cuyo credo es, de alguna manera, la discriminación sistemática de lo feo, lo diforme, y lo incompleto.⁴

Además de la insistencia en la actitud discriminatoria de los visitantes del parque zoológico, el narrador de **Alrededor de la jaula** llama la atención sobre el comportamiento de éstos. Un comportamiento que exaspera a Milo porque delata una verdadera falta de sensibilidad y compasión hacia el sufrimiento de los animales privados de libertad y alejados de su medio natural. Son incapaces de leer la tristeza, el clima de desdicha en el que viven los animales cautivos. Es lo que explica la mirada de odio con la que el muchacho sanciona a la pareja a la que sorprende en pleno acto sexual en los senderos menos frecuentados del jardín zoológico⁵.

¹ Dice el narrador en tono de advertencia doblada de reproche: «Pero todos esos letreros son sospechosos. Una vez habían encontrado un jabalí europeo con un letrero que decía gato de Arabia. El letrero además era viejo, como todo lo que había allí.» **Alrededor de la jaula**, p. 47.

² Ibidem, p. 64.

³ Ibidem, p. 65.

⁴ Lo hemos visto en **Sudeste**, en el caso del “hombrecito”, el idiota que, al no encontrar su sitio en la sociedad, se refugia en la zona del Delta donde busca socializarse con el Boga.

⁵ Ibidem, p. 64.

Vemos en la actitud de los visitantes el cinismo de los hombres que, no sólo se divierten con la desdicha de los animales, sino que también los exasperan aún más «con toda clase de morisquetas para llamar la atención de los monos que los miraban sin entender muy bien qué les pasaba por la cabeza...»¹ Cuando tiran comida, no lo hacen por amor a los animales sino por puro egoísmo. Es para llamar la atención, para divertirse y reírse de ellos o para sacarse la típica foto de recuerdo.

La crítica, la sátira social es más que evidente aquí. La insistencia del narrador en el comportamiento de los visitantes respecto a los animales refleja una voluntad clara por parte de Conti de mostrar que, en definitiva, no hay gran diferencia entre los animales y ellos mismos. Venidos a ver “el circo” de los animales, sobre todo de los orangutanes, son ellos mismos los que hacen el circo:

El orangután joven había salido de la jaula y estaba sentado en medio del foso hurgándose los pelos. De vez en cuando alargaba un brazo y tomaba uno de los caramelos que habían caído cerca. Se lo metía en la boca con papel y todo, pero al rato escupía el papel por un costado y esto parecía divertir a la gente enormemente. Algunos tipos movían los brazos para llamarle la atención, como si se tratara del viejo o la vieja, y uno trepó a la reja y parecía decidido a saltar adentro. En fin, la gente miraba al orangután y el orangután miraba a la gente.²

A través de esta actitud de la gente aglutinada delante de la jaula de los orangutanes y la de la pareja de fornicadores, Conti quiere sugerir lo patético que puede llegar a ser el hombre, capaz de todas las animalidades e incapaz

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 157.

² *Ibidem*, p. 65.

de darse cuenta de ello. La gente se comporta como verdaderos simios y se ríe de los orangutanes que actúan como los simios que son.

El que el narrador observe un parecido entre los animales y la gente no hace más que configurar una visión del Jardín Zoológico como réplica de la sociedad y reforzar la paradoja que hace que el hombre busque la diversión en animales que, en última instancia, son en casi todo parecidos a él. Leemos que:

En general, observándolos con atención, todos estos animales, por grotescos que sean, tienen algún parecido con la gente. Las manos, los ojos o simplemente la actitud. La gente no ve nada de eso.¹

2 – Fuera de la jaula, la jaula

En **Alrededor de la jaula**, las descripciones, que el narrador injerta en el texto a través del filtro sensorial del protagonista, se ven afectadas por la proyección de la sensibilidad y las disputas internas de éste con el medio.² Así, gracias a la postura dialéctica adoptada por la voz narradora, hay una confluencia entre el espacio exterior y el espacio interior de Milo. Para Sami-Ali, la identidad de las percepciones internas y externas implica la existencia de dos conceptos opuestos, el adentro y el afuera. Las excitaciones que vienen del mundo exterior se sitúan en un espacio que deja al organismo la

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 45.

² Como bien argumenta el ya citado David Viscott (Op. cit., p. 7), «Los sentimientos son nuestra reacción frente a lo que percibimos y a su vez tiñen y defienden nuestra percepción del mundo. *Son*, en realidad, el mundo en el que vivimos. Dado que buena parte de lo que conocemos depende de nuestros sentimientos, vivir «a la deriva» en medio de sentimientos confusos o vagamente percibidos equivale a sentirse avasallado por un mundo confuso.»

posibilidad de alejarse o acercarse a ellas.¹ La distinción entre lo de dentro y lo de fuera tiene relación con el movimiento dialéctico que coloca esta polaridad bajo el signo de la *negación imaginaria* de una oposición primitiva entre el yo y lo que le es extraño. La relación entre el narrador y el protagonista se establece entonces bajo el signo de una dialéctica de proyección e introyección. En opinión de Sami-Ali, la proyección y la introyección se conciben como dos procesos complementarios que actúan en la frontera entre el yo y el mundo exterior, por cuanto las emociones del yo y la realidad externa se reflejan mutuamente.²

La ciudad de Buenos Aires, espacio en el que se desarrolla la acción, aparece descrita como un gran cementerio, un espacio inanimado en que nada se mueve. Todo parece parado, a la imagen del reloj que preside el ambiente desde la altura o el viejo Viale del monumento, insensible al azote pegajoso y caluroso del viento:

Si algo se movía, pues, era en el río. De este lado, los mismos tipos de la escalera estaban tan quietos como el viejo Viale, los faroles en lo alto de la columna que marcaba las seis menos cuarto, por lo menos desde octubre.³

Conti establece aquí una dicotomía entre el río, espacio acuático sinónimo de movimiento, de vitalidad, y la tierra firme que parece sumergirse en la

¹ Sami-Ali: **De la projection. Etude psychanalytique**, Paris, Payot, 1970, p. 121.

² Dice: «on conçoit que projection et introjection soient deux processus complémentaires œuvrant à la frontière du moi et du monde extérieur, grâce à quoi un objet donné comme source de plaisir finit par habiter le moi et ce qui appartient au moi, tout en étant source de déplaisir, s'inscrit sur l'écran trompeur du monde des objets.» *Ibídem*, p. 122.

³ **Alrededor de la jaula**, p. 85.

inanición. Una dicotomía confirmada por los brotes de luces de los barcos frente a la oscuridad del paseo marítimo:

Los vidrios del barco brillaron brevemente como un fogonazo.

– ¿Ves algo de aquello?

Señaló al sur hacia la línea grumosa de la costa que se perdía a lo lejos entre el río y las nubes.

– No mucho.

– Así nos debe ver a nosotros algún tipo perdido en esa mancha.¹

La descripción del atardecer de la zona portuaria deja aparecer un espacio poblado de personas que, como zombis errabundos, parecen dirigirse hacia lugares inciertos con sus voces «frágiles y quebradizas». Los coches se desplazan como agotados, «a marcha reducida», «con mayor lentitud»². Como el Jardín Zoológico, es un espacio donde acampan la melancolía, el sentimiento de tedio y el olor agrio, removidos todos por un viento que descubre la fragilidad de las luces artificiales:

A ratos soplaba el viento del río y entonces las luces vacilaban como si fueran a apagarse y un olor agrio y melancólico brotaba de las sombras.³

Esta visión de las luces de enero sobre las copas de los árboles, mientras que en el río y a ras del suelo está todo oscuro, no hace más que reforzar el ambiente melancólico del espacio y contribuir al tono grisáceo de la novela.⁴ La luz natural, sinónimo de vida y vitalidad, parece huir de la

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 86.

² *Ibidem*, p. 12.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ Para Chatman, «Una función del escenario normal y quizás principal es la de contribuir al tono de la narración.», *Op. cit.*, p. 151.

superficie terrenal, descubriendo así, llegada la noche, la tristeza y la melancolía que el bullicio y el ajetreo del día no consiguen borrar¹.

El que buena parte de la novela se ambiente en el otoño, símbolo de vejez y muerte, no hace más que participar del propósito del narrador de ofrecer una visión negativa de la ciudad. El ambiente grisáceo, las caídas de las hojas, la entrada progresiva del frío amplifican la melancolía que, ya de por sí misma, caracteriza ese lugar híbrido, confluencia del río y el mar:

En abril llegaron los primeros fríos y las cosas tomaron un aire enlutado. El cielo se empañó y se volvió gris del todo. Cielo y río eran la misma cosa. El mundo terminaba en las chimeneas de la usina. Detrás no había nada, salvo algún barco grumoso que se deslizaba sobre aquel vacío, más alto cuanto más lejos.

Al caer la tarde toda la vejez del paseo salía afuera. Los grandes plátanos habían perdido las hojas y así el lugar parecía más vacío todavía. Los guardianes amontonaban las hojas en pequeñas parvas y luego les prendían fuego. El humo se desparramaba por el paseo, que perdía consistencia. El olor agrio del humo era el olor del otoño y traía a la memoria el recuerdo de los grandes bosques.²

Con el invierno, el ambiente grisáceo llega a su paroxismo y refuerza la melancolía y el tedio:

El espigón era un montón de sombras que se internaba en el río. Más allá, en realidad sobre el espigón sólo que a esa distancia no se veía muy bien donde, sobresalían las alas grises del monumento al Plus Ultra, el mirador y la columna del reloj que a ratos desaparecía en la niebla o bien quedaba flotando en el aire como una baliza.

Hacía un par de días que el cielo estaba cubierto y de vez en cuando lloviznaba. Sobre el río se podían

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 12.

² *Ibidem*, p. 99.

apreciar los distintos tonos de grises, en cambio entre los edificios, sobre la ciudad, el gris del cielo o lo que fuera podía pasar muy bien por otra pared.¹

Tal atmósfera no puede más que exacerbar el sentimiento de congoja, la zozobra endémica de personajes que, como Silvestre o Milo, viven pensando en otras tierras. Despierta en ellos las ganas de fugarse, de escaparse, de romper las cadenas que los tienen atados a una ciudad que, como el río que es de humor reservado, parece negarse a todo tipo de socialización, de encariñamiento. Pues, tras una larga descripción en la que se insiste en el aspecto inhóspito de la ciudad, el narrador lanza el siguiente comentario:

Después de mirar un rato hacia el horizonte a uno le brotaba de adentro una especie de congoja, no algo triste exactamente sino un deseo incierto, como si debiera hacer otra cosa o echar a andar sin volver la cabeza.²

Aquí vuelve el motivo del invierno muy presente en **Sudeste**. Pero, si en la primera novela de Conti el invierno es la estación del inmovilismo, de la inanición, de la desgana y la muerte, en **Alrededor de la jaula**, el invierno, por la angustia y la congoja que lo acompañan, incita a la huida, una huida hacia un lugar mejor.

El sentimiento de aturdimiento y la melancolía endémica de los personajes marginales de las inmediaciones del puerto están exacerbados

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 128.

² *Ibidem*.

no sólo por la descrita morosidad sino también por los ensordecedores ruidos que conquistan la atmósfera, sobre todo en verano y otoño.¹

Acongojados por un ambiente moroso y melancólico, asfixiados por las inclemencias del tiempo y la naturaleza, aturdidos por un ruido ensordecedor, los personajes de **Alrededor de la jaula** parecen encerrados, como los animales del Jardín Zoológico. Sus condiciones de vida no son para desmentirnos. La casa de inquilinato en cuya azotea vive Silvestre, por su ubicación en pleno centro de la ciudad, en medio de grandes edificios rascacielos, es una muestra de las desigualdades que nacen, no sólo de un desarrollo a dos velocidades, sino también de unas políticas sociales deficientes. Silvestre y sus vecinos forman parte de esta franja de la sociedad bonaerense excluida de la gran fiesta desarrollista. Viven en ruinas que se empeñan en mantener de pie al lado de edificios lujosos, acristalados y modernos:

Del lado de Independencia no había pared, sino una balaustrada con graciosas columnitas en forma de botellones, la mitad de las cuales estaban partidas y casi mata a un vago del refugio municipal...

Si no hubiera sido por aquellos edificios que brotaban de la noche a la mañana, a nadie le hubiese ocurrido que estaba apenas a unos pasos de Paseo Colón.²

La brutalidad del desarrollismo urbanístico exagera el sentimiento de reclusión de los personajes. Viven en una colonia de miserables casillas

¹ «En mitad de la tarde aparecieron unas nubes blancas y panzudas y el calor se hizo insoportable. La música resonaba en el aire enardecido y las voladoras y los cochecitos zumbaban y rechinaban como si fuesen a desarmarse. Total que para esa hora Silvestre estaba totalmente aturdido.» **Alrededor de la jaula**, p. 72.

² *Ibidem*, pp. 33-34.

asfixiadas por los imponentes edificios que no paran de brotar de la tierra, dejándolas encerradas sin posibilidad de disfrute, de acceso al cielo. Es, sin duda alguna, esta impresión la que nos quiere transmitir el narrador al insistir en el desarrollo de las edificaciones:

La obra de enfrente estaba por el décimo piso. Habían comenzado otra a mitad de cuadra, que ya estaba por el quinto. Detrás, de donde antes se alcanzaban a ver las torres de la iglesia de San Telmo y, entre las torres y la terraza, un valle de techos de zinc con algunos parches verdes y un bosque de caños de ventilación, la gigantesca pared de la Cámara de la Construcción. Era una pared extremadamente blanca, sin una mancha ni una grieta, salvo el boquete de un extractor de aire a la altura del tercer piso. Venía a ser el cielo de ese minúsculo pueblo de casillas como cubos superpuestos que se tendía al pie de la Cámara, sobre Independencia.¹

Notemos aquí la paradoja que reside en el hecho de que esas viviendas infrahumanas, cuyas condiciones de seguridad y salubridad dejan mucho que desear se encuentran precisamente al pie de la Cámara de la Construcción, y encerradas en las inmediaciones de la calle Independencia. Esta paradoja no hace más que traducir la situación de marginalidad de esos ciudadanos olvidados en el reparto de los beneficios del desarrollo o, más bien, víctimas del mismo capitalismo desarrollista. Esta última idea queda reforzada por la situación de esta especie de pueblo de casillas en relación con los edificios. Se encuentra a los pies y en la parte trasera de las importantes construcciones.² Desde este punto de vista, podemos decir que la ciudad, tal como nos la pinta Haroldo Conti en esta novela, presenta unas

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 114.

² José Luis Romero describe muy bien este fenómeno al observar que el desarrollo industrial de las ciudades latinoamericanas y el consecuente aumento de las masas populares campesinas en ellas propician una reconfiguración del espacio, y las ciudades sufren una escisión, unos desajustes. José Luis Romero: **Latinoamérica: las ciudades y las vidas**, México, Siglo XXI, 1976, p. 331.

características poco alejadas de lo que Herbert Marcuse describe como una sociedad enferma. En efecto, para Marcuse, una sociedad padece enfermedad «cuando sus instituciones y las relaciones entre sus miembros son de tal índole que no permiten la utilización de los medios materiales e intelectuales disponibles para el desarrollo óptimo de la existencia humana».¹

La precariedad de la laberíntica colonia de casillas se refleja en la confusión de los amigos de Silvestre, los cuales, queriendo ir a la casa para asistir a su velatorio, se pierden acabando en el cuarto del polaco, en el de Alberio o en la azotea². De la misma manera, la idea de enajenación de los personajes en una ciudad en que se sienten asfixiados se ve reforzada por la recurrencia del concepto de pozo. Silvestre considera Buenos Aires como un agujero y su casa, encerrada por la brutalidad urbanística con sus grandes edificios, aparece como un pozo.

La casilla de Silvestre es también una cárcel, una jaula. Como desde las rejas de la jaula de Ajeno, desde las rejas de la ventana de su habitación es bien poco lo que el viejo consigue ver. La única posibilidad que tiene es la vuelta al recuerdo. No obstante, de la misma manera que los árboles del zoológico no consiguen frenar el ruido de la ciudad que viene a rebotar en el suelo de la jaula de la mangosta, la ventana de Silvestre no puede impedir la invasión del ruido de la calle. La música y el ruido ambiente participan, entonces, del encierro de los personajes en la ciudad. Si los imponentes edificios les dan la sensación de encontrarse en un agujero sin escapatoria,

¹ Citado por Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Op. cit., p. 238.

² **Alrededor de la jaula**, p. 146.

la música de las fiestas ajenas irrumpe en sus domicilios, los invade y los asfixia sin que ellos puedan remediarlo, dada la calidad de sus habitaciones. Esta situación es tanto más enajenante cuanto que es la misma música, son las mismas canciones las que se repiten hasta el aburrimiento, igual que las prestadas canciones de Piero o los aburridos chistes de Sandra y Rollito.¹

Desde este punto de vista, podemos decir que la condición de estos personajes es asimilable a la de los marginales descritos por Manuel Gálvez en **Historia de arrabal** (1922); novela que nos acerca a las vivencias de los parias de la Boca, la isla Maciel o los barrios que bordean el Riachuelo «con sus casas de lata, su atmósfera gris, el frigorífico que da trabajo e impregna de rutina, suciedad, mal olor, esas vidas que luchan como pueden contra la adversidad.»²

¹ Volveremos sobre esto en el apartado que sigue.

² Federico Peltzer: ... **En la narrativa argentina**, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2003, p. 46.

B – ALREDEDOR DE LA JAULA, NOVELA DEL DESPOJO

El tema del despojo constituye el eje central de la segunda novela de Haroldo Conti. El mismo título lo sugiere de entrada. En efecto, el concepto de jaula deja entrever una situación de sometimiento a una fuerza exterior, una falta de libertad y una situación de despojo como consecuencia de esta falta de libertad y de la violencia ejercida por esta fuerza exterior.

Hemos de precisar antes de proseguir que más que novela de despojo, sería más juicioso calificar **Alrededor de la jaula** de novela sobre el despojo¹. Pues, además del ya analizado tema de la jaula, esta novela ofrece una caracterización física y moral de unos personajes sometidos a las jaulas de las ciudades y descubre sus estrategias para hacer frente a su despojamiento.

Conti pone en escena a unos personajes despojados, desclasados y marginales que parecen asumir su situación de marginalidad y no hacen casi nada para remediarlo. Casi todos esos marginales son mayores de edad. Pero, al contrario de estos personajes mayores de edad, Milo, el joven protagonista, es el único que osa tomar su destino en mano y se propone acabar con las jaulas (la suya y la de la mangosta Ajeno). Conti plantea aquí un análisis dicotómico-generacional sobre el comportamiento del individuo en relación con las acechanzas de la sociedad moderna.

¹ Utilizamos la apelación de “novela del despojo” por razones de comodidad y estética.

1 – Los personajes despojados

Después de Milo, Silvestre es el segundo personaje más importante de **Alrededor de la jaula**. Del grupo de personajes mayores despojados es el que más retiene la atención del narrador. Es un hombre infeliz, profundamente ensimismado, con rostro sumido y amarillo, y siempre metido en su pozo cuando no trabaja. Silvestre es también un conformista. A diferencia de Lino que está lamentándose siempre sobre su mala suerte, él toma las cosas como vienen. Contestando a Lino que se extraña del conformismo de la gente frente a la situación de infelicidad en la que viven, Silvestre dice que «En todo caso yo no me quejo por sistema»¹.

La infelicidad, el despojo y el desgarró de Silvestre son tales que Milo ve un parentesco entre los animales del Jardín Zoológico y él. Tanto éstos como el viejo, siempre «metido en su pozo de soledad»², viven en cautiverio, rumiando, en sus largos silencios, su pena y su tristeza por encontrarse lejos del espacio de sus ensoñaciones, para el uno, y de origen para los otros. Piensan en el espacio perdido o el espacio anhelado, en los espacios ausentes. El narrador nos reporta así los pensamientos de Milo:

Tal vez un día cualquiera el gran Silvestre y los animales cautivos se despojasen de toda su tristeza y volviesen a aquellas tierras. Acaso a último momento, aunque él era un hombre también y apenas tenía noticias de todo eso, le hiciesen un sitio entre ellos, entre Ajeno y el ciervo tuerto, sus amigos, que hablarían por él.³

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 29.

² *Ibidem*, p. 66.

³ *Ibidem*, p. 68.

Descrito como un viejo animal, Silvestre es, quizá por esta razón, el que sabe socializarse con los animales (sus semejantes) sin asustarlos. Sabe ganarse su confianza. Por eso hace de puente entre Milo y la mangosta hasta que se selle y consolide su amistad. Es necesario subrayar que el afecto de Silvestre para con la mangosta puede verse como una consecuencia de un proceso de sustitución, un proceso de transferencia¹. El viejo, quien aprehende la realidad con el prisma del pasado, ve en la mangosta una reactualización del viejo perro que había tenido y que ahora no tiene. Esto explica el que le ponga el mismo nombre, Ajeno. En Silvestre se opera, pues un proceso de reconstitución de lo perdido.²

Este proceso de reactualización del pasado se hace más notable en las agonías *pre mortem* de Silvestre. En sus delirios agónicos, Silvestre se mueve entre el espacio de sus ensoñaciones, su pasado, y su presente, el de los cochecitos y los voladores. A pesar de la ironía del narrador en la descripción de los delirios del viejo, éstos descubren la verdadera naturaleza del viejo. Es un hombre absorto en la pugna entre los tres tiempos y los tres espacios (el del pasado, el del presente y el de la imaginación):

A veces se ponía gris y se quedaba mirando algo que ellos no alcanzaban a ver...

Cuando salió de eso preguntó por Amelia, alguien a quien nadie conocía, al menos por ese nombre, si es que habían oído bien. Sin embargo, debía resultarle muy familiar.

¹ En psicología, la transferencia significa el proceso por el cual se produce un desplazamiento inconsciente del afecto de una representación a otra, una actualización, sobre algunos objetos, animales, etc., de prototipos del pasado. Cf.: Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis: **Diccionario de psicoanálisis**, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 439-446.

² Dice el narrador que «En la cabeza de Silvestre la cara preocupada del animalito se fue confundiendo con la del viejo perro y, al rato, no era más que un solo y mismo recuerdo.» **Alrededor de la jaula**, pp. 53-54.

Luego Silvestre volvió a hablar de los autómatas, pero de una manera menos precisa sin dirigirse a Milo, a quien parecía haber olvidado. Hasta que lo miró, de pronto, y en esa mirada Milo comprendió que Silvestre veía todo cuanto podía verse no sólo en aquel cuarto mísero y mal iluminado sino mucho más allá, en el tiempo quieto y dormido que pendía sobre sus cabezas.¹

Hay que señalar que el pozo de Silvestre metaforiza la sensación de encierro en el interior de su conciencia subjetiva. Así, el personaje se encuentra doblemente encerrado: en el interior y desde el punto de vista espacial. La hostilidad del mundo exterior y el cercenamiento de sus posibilidades le obligan a replegarse sobre sí mismo y en el espacio de sus interioridades.

Lino es otro personaje descrito con irónica insistencia en su condición de desclasado. Tiene, según el narrador, «una linda cara de preso»² y atiende en El Rey del Vacío, un quiosco que no tiene la categoría de bar y que, como ya lo sugiere irónicamente su nombre, pena en funcionar correctamente a pesar de sus esfuerzos. Lino está presentado como el prototipo de verdadero perdedor. Según el narrador, es «Un tipo tan lleno de ideas como de mala suerte. Una mala suerte que (...) le venía del viejo...»³. Su quiosco, frecuentado en contadas ocasiones por obreros condicionados por el trabajo, los horarios y las bocinas de las empresas, es el antro de los vagabundos que no tienen nada que hacer:

Había dos tipos que bebían en silencio y parecían estar aguardando que sucediera algo importante, por lo menos desde el verano anterior.⁴

¹ *Alrededor de la jaula*, pp. 138-139.

² *Ibidem*, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 24.

Por esta razón, por ser el bar de los marginados, es decir, el lugar de congregación del lumpen, de los desclasados de la Costanera, el local de Lino inspira la desconfianza y el rechazo de los clientes más acomodados que acaban todos en La Rambla.¹ La clientela y el aspecto del bar determinan no sólo la vulgaridad del lugar, sino la personalidad de su dueño, por cuanto en Conti las cosas son el reflejo de sus dueños.

Si Lino está presentado con especial hincapié en su falta de suerte, en la caracterización de Rollito y Sandra, es interesante sobremanera la insistencia en su falta de talento evidenciada por sus patéticos intentos de abrirse paso en una sociedad consumista.² Son personajes marginales, medio-vagabundos que intentan vivir poniéndose la máscara de otros. Para realizarse, se ven obligados a ahondar en su propio enajenamiento. Su patetismo se vislumbra también a través de la ironía y la carnavalización con las que el narrador los describe físicamente:

De cerca, es decir, detrás del escenario, entre los barriles y cajones de Coca –Cola parecían personas distintas. Rollito era un verdadero anciano con dos piernitas temblorosas, blancas como la leche. Así en calzoncillos, mientras plegaba cuidadosamente la levita y el pantalón, resultaba mucho más cómico que el verdadero Rollito. La señora Sandra, que se cambiaba en el baño para damas de la Municipalidad, y que tenía todavía menos que ver con la Sandra del mameluco, no era una gorda propiamente dicho, sino algo más grande y confuso y uno solamente podía prestar atención a cada cosa por separado, empezando por los pechos que venían adelante, se comprende, como si las trajera en brazos.³

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 26.

² «Los chistes que hacían los conocía todo el mundo y si alguien, por casualidad, no los conocía podía darse cuenta en seguida de cómo iban a terminar. Estaba el chiste del paraguas, por ejemplo, o el del médico sordo, chistes clásicos como quien dice, y el único que se reía era Silvestre. Milo se reía también, por cortesía, pero le daba bien en los forros.» *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 16.

Como Rollito y Sandra, Piero, el personaje que se encarga de entretener a esos tipos que mastican «con cara de muertos de hambre»¹ en la terraza de La Rambla, es también un hombre enajenado y triste que intenta desesperadamente realizarse poniéndose la máscara de otro. En efecto, sus esfuerzos por hacerse ver como «el tipo alegre de la historia»² no pueden ocultar un cuerpecito seco y miserable. Es, también como Sandra y Rollito, «un muerto de hambre»³ que cambia de identidad al ritmo de lo que está de moda. Cuando se deja caer la máscara, descubrimos a un ser miserable:

La primera vez que lo vio Milo quedó impresionado. Parecía un tipo lleno de vida. Brotaba de la luz y giraba y saltaba suavemente como un gran pájaro. Hasta el día que lo vio detrás del escenario entre los cajones de Coca-Cola y los barriles de vino con una camiseta agujereada y un pantalón raído, devorando un sandwich de chorizo con ese rostro pálido y endurecido medio de chico, medio de viejo.⁴

Otro personaje marginal que goza de una caracterización grotesca es Polito, el vecino de Silvestre. Amigo de lo ajeno, Polito tiene una mano que se transporta «de aquí para allá»⁵ y roba todo lo que está a su alcance. Por esta razón, Silvestre se ve obligado a cerrar su cuarto «con candado de doble traba»⁶.

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ *Ibidem*, p. 34.

En el Jardín Zoológico, Milo conoce a otro viejo con la misma sensibilidad que Silvestre y él; un amante de los animales descrito como otro excéntrico:

Era un vejete frágil y rugoso con guardapolvo gris y una gorra en la que sobraba lugar como para otra cabeza...

El viejo sonrió, aunque se veía que no estaba acostumbrado. Tenía un rostro chupado y amargo como un mono tarsero...¹

Seguramente rechazado por la sociedad, este viejo del tejón encuentra un espacio de socialización entre los animales. Él mismo aparece como una pieza más, un elemento más del conglomerado de animales del Jardín Zoológico:

Cuando [Milo] pasaba delante de la vitrina de los lagartos vio a través de los vidrios al viejecito del tejón que dormitaba sentado en un banco (...). Con el rostro cubierto de arrugas y el guardapolvo gris que le llegaba a los tobillos el propio viejo tenía todo el aspecto de un gran lagarto.²

La visión grotesca de los personajes también aparece en la escena del hospital, cuando el narrador describe al viejo enfermo acostado a la derecha de la cama de Silvestre y la actitud de sus familiares. Una descripción que contrasta con la situación de los dos viejos hombres en lucha contra la muerte:

Polito, a quien en definitiva parecía gustarle todo aquello, charlaba en ese momento con la familia del enfermo de la derecha, un viejo chupado como una pasa

¹ *Alrededor de la jaula*, pp. 68-69.

² *Ibidem*, pp. 153-154.

de higo al que no se le entendía nada de cuanto decía porque le faltaban todos los dientes y además Polito no le daba tiempo. La familia era una verdadera tribu. No hacían más que abrir paquetes y llenarse la boca como si estuvieran en una fiesta.¹

Los vecinos de Silvestre y Milo en el parque de atracciones en el que trabajan son también unos verdaderos desclasados, unos verdaderos marginales. Lopecito, al que el narrador ve sin «el físico apropiado para pasear una llama y en general para hacer cualquier otra cosa honrada» tiene «una cara larga y demacrada que de frente parecía una cosa y de lado otra»². Además de Lopecito, el narrador menciona a «los maricas que hacían gimnasia plástica», «las locas con aire de princesa» del conventillo Balcarce, el tipo de la locomotora de lata, etc. Todo un aquelarre de «linda gente que gritaba al rayo del sol»³ y que representa a todos los marginales desposeídos que intentan, sin gran éxito, realizarse en la subeconomía bonaerense.

Es necesario señalar que estos personajes excéntricos, ariscos y deleznales a primera vista, gozan de cierta simpatía por parte del narrador. A pesar de lo grotescos que aparecen descritos, son en el fondo pozos de bondad y ternura, a la imagen de Polito. Sólo que les cuesta exteriorizar su verdadero carácter. Son sencillos, pobres, pero sociables y solidarios. Si actúan de manera agresiva y desleal, hay que inscribirlo dentro del instinto de lucha por la supervivencia a causa de la miseria y la penuria. Su verdadero carácter, su nobleza emerge cuando uno de ellos se encuentra en una situación complicada. Así es cómo, cuando Silvestre se enferma,

¹ *Alrededor de la jaula*, pp. 78-79.

² *Ibidem*, p. 39.

³ *Ibidem*.

descubrimos una imagen de Polito completamente diferente del viejo arisco y ladrón que conocía Milo:

Hasta que Silvestre se enfermó, la idea que tenía de Polito no era gran cosa, para no decir sencillamente una mierda. Ahora podía decirse que estaba esperando su oportunidad. Esto es, tenía otro Polito adentro que hasta ese momento no había podido mostrarse.¹

En esto, es también posible hacer paralelismos entre las vivencias de estos personajes de **Alrededor de la jaula** y las de los marginales de los rancheríos, las villas miseria, que novelizan Bernardo Verbitsky en **Villa miseria es también américa** (1957) y Rubén Benítez en **Ladrones de luz** (1958). Pues, estas novelas son verdaderos testimonios de unas vivencias caracterizadas por las penurias, las desiluciones, pero sobre todo por la solidaridad para yugular la precariedad.

2 – Milo: el asalto a las jaulas

Si el resto de los personajes de **Alrededor de la jaula** aparecen descritos de manera grotesca y con especial hincapié en su condición de desclasados, de despojados, Milo, en cambio, goza de una caracterización positiva. Es, quizá por su juventud, por su edad, el único personaje que desprende vitalidad. Esta vitalidad, esta energía se traduce en el hecho de que siempre tiene ganas de correr.

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 117.

Al contrario del viejo Silvestre, que está en el otoño de su vida, Milo ve luz en todo. Tiene una sensibilidad especial que le permite ver la luminosidad que emana de las cosas. Una luz que, una vez más, trae el motivo del fuego que habíamos señalado en **Sudeste**:

El puente, los adoquines, las vías, los árboles, los galpones de chapas, el día entero y las rocas en general brillaban de esa manera quieta y transparente que tienen en enero, como si la luz brotara de ellas mismas. El verde de los árboles era un verde inflamado y las copas semejaban globos cautivos a punto de soltarse y flotar sobre la tierra.

Todo aquello le entraba a Milo por los ojos y él se sentía flotar también, liviano pero seguro, sobre la gente.

Silvestre, en cambio, era una sombra sudorosa que arrastraba a su otra sombra.¹

Se establece aquí una dicotomía entre la juventud, la de Milo lleno de vitalidad, de proyección hacia el futuro, y la vejez del resto de los personajes de la novela, en particular de Silvestre volcado hacia sí mismo, hacia su sombra, hacia su pasado. Si Silvestre, por su edad y sus experiencias se mueve en el recuerdo de las cosas, es decir, en relación con el pasado, Milo, en cambio, observa las cosas con atención, con curiosidad porque, dice el narrador, «Estaba en ese momento de la vida»²; se encuentra en el momento en que cualquier cosa le llama la atención. Los psicólogos definen ese momento como la fase del encuentro del niño con el mundo. Es una especie de aventura en la cual los sentidos, especialmente la vista, no están limitados a su pura función cognitivo–intelectual y, por el contrario, funcionan con cierta independencia de la lógica racional, presentándose teñidos por la imaginación y la intuición. Es la razón por la cual el universo infantil es

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 41.

² *Ibidem*, p. 26.

sensorialmente más rico, más original, y menos codificado y delimitado por el orden lógico del adulto.¹

Milo y Silvestre son dos personalidades que representan dos tiempos opuestos (el pretérito y el futuro) y aprehenden la realidad, su propia vivencia desde subjetividades opuestas. Esta diferencia de sensibilidad se traduce en una diferencia fundamental en la actitud que adoptan uno y otro ante la vida tediosa y alienante a la que parecen condenados.² Silvestre está vencido por la angustia y se ve incapacitado para cambiar el curso de su vida. Dice Werner D. Fröhlich que «El que se siente constantemente expuesto a amenazas difusas o convencido de no poder afrontar las incertidumbres de la vida tiene limitadas sus posibilidades de pensar y actuar por la angustia».³

Mientras los viejos «declinan o se rutinizan cada vez más»⁴ en estas tensiones «entre la resignación y la esperanza, entre la opresión y la libertad»⁵ optando así por lo primero, a Milo le anima un afán de libertad, un afán de romper con todas las jaulas. Es este deseo de libertad el que explica su fascinación por los barcos. Pues en Conti los barcos son símbolos de libertad en tanto en cuanto que significan desplazamiento, emancipación de las barreras espaciales, liberación, frente al sedentarismo asfixiante en una

¹ Cf.: Jean Piaget y Barbel Inhelder: **La psychologie de l'enfant**, Paris, PUF, 1992. Además, el comportamiento de Milo es asimilable a la actitud del niño del cuento «Como un león» que analizaremos más tarde.

² Todos los personajes mayores de edad son gente disconforme con su vida y la realidad en la que están envueltos, gente sedienta de cambio. Pero son inmovilistas, cobardes, porque nunca se atreven a tomar su destino en mano, a dar un paso hacia el cambio.

³ Werner D. Fröhlich: **La angustia**, Madrid, Alhambra, 1986, p. X.

⁴ Nilda S. Redondo: **Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión**, Buenos Aires, Ediciones Amerindia, 2004, p. 81.

⁵ Werner D. Fröhlich, Op. cit., p. 10.

ciudad presentada como un agujero. El simple hecho de observar desde el puente el barco fondeado en el puerto le produce a Milo un gran placer y un sentimiento de admiración que se traducen en la brillantez de sus ojos¹. Este acontecimiento delata, ya de entrada, esta atracción de Milo por los barcos y los viajes marítimos. Una pasión que comparte con Silvestre; pero éste queda limitado por su edad y su resignado sometimiento al curso de los acontecimientos:

– Para decir verdad todavía hoy me siguen gustando... Mientras nosotros estamos metidos en este agujero, ellos recorren el mundo. Un día acá, otro allá. ¿Has pensado alguna vez en eso?²

Cuando Silvestre le pregunta si le gustaría ir en un barco, Milo deja escapar una larga sonrisa que confirma esta fascinación por los barcos y la aventura. Una fascinación que se torna obsesión ya que desde este momento en que ve el barco *Vetter –Stockholm*, Milo no puede dejar de pensar en él. Cuando no tiene nada que hacer, se entretiene con el libro *La gran aventura de las máquinas*, precisamente en su apartado dedicado a la máquina a vapor.³ Ese afán de movimiento, de viaje, de liberación de las jaulas de la ciudad hace también que Milo se sienta atraído por los camioneros, esa gente que ve el mundo de otra manera, diferente de Lino que sólo lo ve a partir del mostrador de su bar donde está recluido todo el día, o de Silvestre que ya se ha rendido y no le hace caso a ese cosquilleo que siempre le ha llamado a la aventura.

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 31.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 36.

Por esos condicionantes, por su juventud, su vitalidad, su energía, su afán de aventura, de “comerse el mundo”, Milo será el único personaje de **Alrededor de la jaula** en intentar dar el salto, dar el paso hacia el asalto a las jaulas. Frente a las limitaciones sociales, siente la necesidad de responder a ese empuje por liberarse de las codificaciones. Pero todavía tiene que pasar por un proceso de transformación, de maduración para tomar su destino en mano.

Este proceso de transformación se produce con la ausencia de Silvestre representante, como el viejo de **Sudeste** para el Boga, de la figura del padre¹. La ausencia de esta figura del padre, pues, marca, de alguna manera, el paso de Milo de la infancia a la madurez, a la hombría. Ahora tiene que arreglárselas solo.² Una madurez que hace que empiece a hablar y a pensar en un mundo sin Silvestre enfermo. Ya comienza a liberarse de la omnipresencia de Silvestre. Pues, como demuestra Elrich Fromm en **El miedo a la libertad**³, la seguridad que ofrece la dependencia a una autoridad externa castra la individualidad. El arranque de este proceso de liberación, de individuación, del protagonista es cuando le habla a Tita, la hija de Polito, de su proyecto de viaje a Estocolmo:

–Podríamos ir juntos.
–¿Cómo?
–¿Te gustaría ir o no?
–Claro que sí.
–Es cosa de proponérselo en serio
–No sé...
–Entonces voy a ir solo.
–¿Y Silvestre?

¹ El mismo Milo llama a Silvestre «pa» aunque éste no es su padre.

² **Alrededor de la jaula**, p. 82.

³ Elrich Fromm: **El miedo a la libertad**, Buenos Aires, Paidós, 1978.

Milo no respondió. Era verdad, se había olvidado de Silvestre. Mejor dicho, no lo había tomado en cuenta. Había hablado de un mundo sin Silvestre.¹

Este cambio como consecuencia de la separación de Milo de la presencia de la imagen del padre posibilita también una visión diferente de las cosas y una nueva forma de relacionarse con ellas. Pues, según Piaget e Inhelder², si la adolescencia es la edad del ingreso del individuo a la sociedad, la preadolescencia –fase en la que se encuentra Milo– se caracteriza a la vez por una aceleración del crecimiento fisiológico y somático y por una apertura de los valores sobre las nuevas posibilidades a las que el sujeto se prepara ya, porque llega a anticiparlas gracias a sus nuevos instrumentos deductivos. Así es cómo Milo adquiere una sensibilidad que le permite ver la decadencia y la miseria que reinan en el Jardín Zoológico:

Ahora comprendía mejor que Silvestre tuviera su jardín y él el suyo, es decir, algo a partir de lo cual se cuenta la vida. Por eso también esa vuelta no vio la mugre ni la miseria, en todo caso las vio de otra manera, como una decrepitud y una miseria de índole general, algo que se arrastraba de lejos y estaba en todas las cosas y justamente, por contraste, hacía que apreciara mejor el lado bueno de esas mismas cosas.³

Milo es ahora sensible al estado de decrepitud de las jaulas del zoológico, sensible a la soledad y a la desdicha de la mangosta Ajeno. Una sensibilidad que no puede aprehender conscientemente, pero que el narrador describe metafóricamente como un golpe en el pecho, y que le capacita para ver lo que hay detrás de la mugre y el olor a podredumbre:

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 84.

² Jean Piaget y Barbel Inhelder, Op. cit., p. 115.

³ **Alrededor de la jaula**, pp. 92-93.

[Milo] había sentido aquel golpe en el pecho de nuevo y el nombre se dijo solo. Después se quedó mirando cómo la jaula se alejaba también. Flotaba en el aire sobre la mancha y se alejaba y los edificios crecían hasta borrar el cielo...

La jaula olía como un establo o, en todo caso como el baño para caballeros del cine Gardel. Un olor ácido que se le metía a uno por la nariz como un dedo caliente y le hurgaba los sesos.¹

Es también a partir de la muerte de Silvestre cuando Milo empieza a notar verdaderamente la soledad y el sentimiento de vacío exacerbado, paradójicamente, por la luz artificial que impregna el ambiente de melancolía y vejez:

Pero aquella luz era algo demasiado gastado y melancólico y recién entonces sintió la vejez y la soledad de las cosas.²

Interesa subrayar aquí cómo el sentimiento de vacío que anima –o desanima, más bien– a Milo se refleja en las descripciones del espacio, creándose así pasajes con gran carga impresionista. El narrador usa la confusión espacial para evidenciar la confusión emocional del personaje cuya interioridad se cuela en la superficie, en las características del espacio. En una descripción de la calle Independencia, por ejemplo, vuelve a aparecer, con el prisma subjetivo de Milo, el motivo del túnel seguido del verbo “vagar” que refleja la desorientación, la angustia de un Milo enfrentado a la soledad en la ciudad de Buenos Aires³:

La calle Independencia era un túnel vacío con la voz solitaria de La Taberna Rusa que vagaba entre las viejas paredes mal iluminadas. Soplaba de vez en cuando

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 95.

² *Ibidem*, p. 166.

³ El motivo del túnel nos hace pensar en la novela homónima de Ernesto Sábato.

una racha del río y la calle se movía de un lado a otro por el bailoteo del farol.¹

Aquejado por la soledad, el tedio y el sentimiento de vacío existencial, consciente de la injusticia de la situación de Ajeno prisionero del egoísmo y la indiferencia de hombre, Milo se vuelca sobre el animal. Pues, Ajeno representa para el protagonista la única posibilidad de socialización, de remediar el sentimiento de vacío; una forma de luchar contra la angustia de un yo abandonado a la soledad, la marginalidad, el despojo. La relación de Milo con la mangosta, más que una relación de amistad, representa un proceso de acercamiento, de identificación. Muerto Silvestre, Milo comparte con Ajeno la misma condición, la misma situación de soledad y cautiverio. El narrador ya lo había señalado en los primeros momentos de su amistad:

La mangosta parecía más resignada con su suerte. Había encontrado un compañero de encierro. Porque la verdad es ésta.²

Es muy significativa, a este respecto, la ternura que se desprende de la relación entre Milo y Ajeno. Traduce la profundidad de la amistad de dos seres –uno, animal y otro, humano– desarraigados, que no están donde sienten que deberían estar. Milo tiene el alma allende la ciudad, allende los mares, y Ajeno se encuentra fuera de su medio natural. Desde este punto de vista, se puede decir que más que la amistad, lo que los une es su propia condición.

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 166.

² *Ibidem*, p. 50.

Decidido a romper las cadenas que lo tienen atado a una ciudad con la que no se identifica, Milo no puede menos que hacerlo con su amigo. La liberación de la mangosta de las jaulas del jardín zoológico es lo único que consigue devolverle a Milo el sentimiento de plenitud. Una plenitud que lo llena tanto que borra cualquier otra sensación:

No sentía el cansancio, sino por el contrario una gran excitación, tanta que tenía que hacer un gran esfuerzo para no echar a correr.¹

Con su objetivo conseguido, Milo siente cómo pasa de una situación de letargo, de sojuzgamiento, a un estado de levitación, de *apathea* para alcanzar la cima de todo el universo. Siente que se eleva por encima de las cosas, por encima de todo, izado por la excitación:

La avenida daba la impresión de elevarse poco a poco y terminar ahí. Era un gran espectáculo, pero no había un solo tipo para mirarlo. La cabeza le daba vueltas exactamente a la misma velocidad, y de alguna manera él también crecía hasta los cielos y giraba y ardía en la noche como una bola de fuego.²

Para celebrar su hazaña, es decir, la liberación de Ajeno de las jaulas y las humillaciones y vejaciones del Jardín Zoológico, Milo sube el animal a uno de los cochecitos y le regala dos vueltas mientras le canta *Tijuana* de Claudio Carmelo ante la mirada confundida de aquél³. Como niño que es, Milo no puede esconder su entusiasmo ante la consecución de lo nuevo. Sólo que aquí no se trata de un juguete. Celebra no sólo la unión con el

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 181.

² *Ibidem*, p. 182.

³ *Ibidem*, p. 188.

amigo, sino también la realización de un acto de humanismo¹. Es ese acto de humanismo que el protagonista celebra con la canción y el baile a la manera de los pueblos primitivos que bailan y cantan para dar las gracias a los dioses cuando consiguen vencer alguna adversidad o cuando la cosecha es buena, por ejemplo.

No es necesario ser demasiado perspicaz para ver en **Alrededor de la jaula** un militantisismo de su autor en contra de los parques zoológicos y las degradantes condiciones en que se mantienen los animales.² Detrás de la lucha de Milo, se lee un grito a la libertad. Conti plantea una vez más la problemática de la existencia del ser humano en un mundo organizado y estructurado de tal forma que no tiene más remedio que observar impotente la imposibilidad de alcanzar la libertad total. Esa libertad que Milo pensaba haber conseguido y que el narrador describe de esta manera:

Era una gran cosa eso de no tener ni tiempo ni nada fijo, sino simplemente hacer lo que viniera en gana. Uno podía decir “me quedo aquí” o “me marcho ahora mismo” y así no había tristeza.³

Las lágrimas «ácidas y amargas»⁴ de Milo son la manifestación más profunda del sentimiento de impotencia y desilusión ante el fracaso, no porque tenga que ir al calabozo –otra jaula, siempre la jaula–, sino porque tenga que volver Ajeno a la apestosa y mugrienta jaula de la cautividad y las

¹ Destaquemos que para los personajes de Conti los animales adquieren una dimensión humana y mantienen con ellos unas relaciones afectivas. Por esta razón, Milo le habla a Ajeno como si de un hombre se tratara.

² Como Flaubert para quien ver pájaros enjaulados le inspiran tanta compasión como los pueblos esclavizados. Cf. Pierre Bourdieu: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 59.

³ **Alrededor de la jaula**, p. 195.

⁴ *Ibidem*, p. 205.

vejaciones del jardín zoológico. El fracaso de Milo, pues, ejemplifica la condición humana hecha, según la estética camusiana, de fracasos. Es la tragedia del hombre caracterizado por el absurdo: tiende siempre hacia la búsqueda de la libertad total a pesar de toparse siempre con el fracaso.¹

¹ La filosofía del absurdo es el motor de todo el trabajo literario de Albert Camus.

C – EL ELEMENTO CINEMATOGRAFICO

El elemento cinematográfico destacado en **Sudeste** está muy presente en **Alrededor de la jaula**; y su recurrencia delata no sólo la atracción de Conti por el cine, sino también una clara manifestación de la influencia de este arte sobre su sistema narrativo. El mismo autor lo confirma en una entrevista cuando dice que:

Así como la literatura influyó en el cine, a mi me pasó al revés. (...) Mis novelas (...) son concebidas en imágenes y trabajo mucho con imágenes, inclusive trabajo el color. (...) Además, a las novelas no las pienso en capítulos sino en secuencias y considero que apelo a recursos cinematográficos.¹

Tenemos que señalar que el elemento cinematográfico siempre ha tenido presencia en la novela argentina. A modo de ilustración, citaremos algunos nombres significativos para Conti. El **Viaje al fin de los mataderos** (1897) de Fray Mocho tiene como subtítulo «Cinematógrafo criollo» mientras que **Memorias de un vigilante**, del mismo año, tiene un capítulo titulado «Cinematógrafo». El cine también es rastreable en **Los siete locos** (1929) y **Los lanzallamas** (1931) de Roberto Arlt, en **La bahía de silencio** (1940) de Eduardo Mallea, en **La invención de Morel** (1940) de Adolfo Bioy Casares.² Entre los contemporáneos de Conti, destacaremos al Julio Cortázar de **Rayuela** y al David Viñas de **Dar la cara** (1962), donde la influencia del cine

¹ Haroldo Conti: «El Boom de la literatura latinoamericana fue sobre todo el Boom de las editoriales», entrevista en *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1973, p. 18.

² Cf. Sylvia Saitta: «Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)», en: Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres (Eds.): **Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna**, Köln, Universitäts-Und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 111-123.

es muy relevante, sobre todo en la importancia que se da al movimiento y a las imágenes.¹

Para volver a **Alrededor de la jaula**, hemos de decir que lo fílmico no se circunscribe exclusivamente a las técnicas de narración cinematográfica evocadas por el autor. También es de destacar lo cinematográfico en el propio argumento de la novela, sobre todo mediante la cita.

En lo que sigue, pues, nos interesaremos por la presencia del elemento cinematográfico, como un dato más de la configuración de la historia de **Alrededor de la jaula**, y como una estrategia, un recurso técnico en la elaboración del discurso textual.

1 – Las referencias fílmicas

En **Alrededor de la jaula** son frecuentes las referencias al séptimo arte. En algunos casos, las citas cinematográficas actúan como referencias lingüísticas de las que se sirve el narrador para configurar su discurso, sobre todo en lo que se refiere a los personajes. Un ejemplo de este uso de lo cinematográfico como código de referencia en la caracterización de los personajes es la comparación del portero de La Taberna Rusa con el actor y cantante Nelson Eddy²:

¹ Mireya Bottone: **La literatura argentina y el cine**, Santa Fe, Cuadernos del Instituto de Letras – Universidad Nacional de Litoral, 1964, p. 31.

² Actor y cantante estadounidense nacido entre 1901 y fallecido en 1967.

... saludó al portero de La Taberna Rusa que se pasaba la noche en la puerta vestido de cosaco a lo Nelson Eddy.¹

Aquí, la referencia cinematográfica actúa como un recurso discursivo con el cual el narrador echa una mirada irónica sobre este personaje y sus esfuerzos por mantenerse dentro del sistema productivo, aun a costa de su propia identidad.

Lo cinematográfico como referencia, como elemento adyuvante en el proceso de elaboración del discurso aparece también cuando el narrador dice² que cada vez que Milo ve la jaula de los loros en el Jardín Zoológico se acuerda de *La furia de Ceylán*³ o *Tres lanceros de Bengala*⁴ o cuando se hace mención de las películas *Los cañones de Navarone*⁵ y *La caída del Imperio Romano*⁶ que Milo ha visto en la sección de noche del cine Gardel⁷. A eso obedece también el hecho de que el narrador se detiene en películas como *El carrousel del amor*⁸ o *Furia maldita*⁹. En estas ocasiones, no se limita a nombrar estas películas como manifestaciones de la cultura popular

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 34.

² *Ibidem*, p. 153.

³ Película de 1954, con título original *Elephant Walk*, dirigida por William Dieterle, con Elizabeth Taylor, Dan Andrews, Peter Finch, etc.

⁴ Dirigida en 1935 por Henry Hathaway, esta película, que cuenta en su reparto con actores como Gary Cooper, Richard Cromwell y Franchot Tone, obtiene ocho nominaciones al Oscar. Está ambientada en la frontera del noroeste de la India en tiempos coloniales y cuenta las luchas del 41 Regimiento de Bengala contra las tribus de Mohammed Khan.

⁵ Película de 1961 sobre la Segunda Guerra Mundial dirigida por J. Lee Thompson y protagonizada por Gregory Peck, David Niven, Anthony Quinn, etc.

⁶ Es una película de aventuras y drama con Stephen Boyd, Sophia Loren, Christopher Plummer y Alec Guinness, entre otros, y dirigida en 1964 por Anthony Mann.

⁷ *Alrededor de la jaula*, p. 101.

⁸ Musical de John Rich con el título original de *Roustabout* (1964), protagonizada por Elvis Presley, Barbara Stanwyck, Joan Freeman, etc., y conocida en España como *Trotamundos*.

⁹ Película de aventuras de Robert Parrish, con Robert Taylor y Julie London, entre otros. Conocida en España con el título de *Más rápido que el viento*, salió en Estados Unidos en 1958 como *Saddle Wind*.

encaminada a crear una consciencia social moderna; también llega a valorarlas y, de paso, a definir los gustos del protagonista:

Un jueves Polito les permitió ir juntos al Cecil. Pasaban *El carrousel del amor*, una película con Elvis Presley. Estaba anunciada hacia un mes por lo menos. (...) A él en particular no le interesaba gran cosa Elvis Presley. Por suerte iba de relleno *Furia maldita*, un dramático film de aventuras, según el programa, filmado en el majestuoso escenario de las montañas Rocallosas, en Cinemascope y Metrocolor.¹

El que Milo prefiera las películas de aventuras frente a *El carrousel del amor*, una película con contenidos sentimentales y melodramáticos, no puede considerarse como un dato fortuito. Es muy revelador del carácter del personaje, impulsivo, echado hacia adelante, enamorado de las aventuras y deseoso de realizar alguna, de conquistar el mundo, a bordo de un barco si posible. En Milo se opera lo que en el análisis psicológico del espectador se llama una identificación secundaria, una identificación en la que el espectador ve su yo proyectarse en la pantalla. En un gran número de films se opera una «identificación con el personaje portador del deseo contrariado, [una] admiración por el héroe que figura el ideal del yo...»² La cámara, en tanto que narradora de las películas, dota de realismo al espacio cinematográfico y lo convierte en “fábrica de sueños”. La ilusión de realismo es el detonante del efecto alienante en el espectador. Éste percibe imágenes visuales proporcionadas por la representación ficticia y construye imágenes mentales elaboradas por la imaginación. La cámara cinematográfica se concibe como el ojo especular, y su estructura reflectiva dota al signo filmico

¹ *Alrededor de la jaula*, pp. 119-120.

² Jacques Aumont et al.: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 272.

de una hermenéutica basada en la identificación, en la alienación del yo del espectador en el otro, que aparece en la pantalla. Desaparecen así los límites entre la ficción y la realidad cinematográfica.

A Milo le gustan las películas de aventuras porque, como espectador, ve en las historias proyectadas en las pantallas sus propias fantasías, sus propias aspiraciones y su propio imaginario¹. La hija de Polito, en cambio, está interesada por la película de Elvis Presley, icono del fenómeno de *star* analizado por Edgar Morin en su libro **Les stars**², representante del ideal de hombre y portador del deseo de muchas mujeres.

Es interesante subrayar el hecho de que lo que más le preocupa a Milo, después de ver *Furia maldita*, es la cuestión de los alambrados. La imagen de los alambrados puede verse como el resurgimiento en la pantalla cinematográfica de los fantasmas más profundos de su ser. Pues, los alambrados simbolizan el encierro, el cautiverio, la limitación de la libertad, y reactualizan la imagen de la jaula de la mangosta Ajeno:

Milo estaba más bien nervioso y sólo entendió parte del asunto, que planteaba otra vez la vieja cuestión de los alambrados. (...)

Felizmente la Tita parecía muy animada y habló todo el tiempo. A él no se le ocurría nada, salvo el tema de los alambrados que no parecía interesar a la chica.³

¹ Para Lacan, lo Imaginario constituye al sujeto a través de un efecto especular, a través de un Otro que es un doble. Desde este punto de vista, la naturaleza desdoblada de la imagen cinematográfica intensifica y pone en movimiento los rasgos iniciales de lo Imaginario, el espejo primordial. Cf.: Jacques Lacan: «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», **Ecrits**, Paris, Seuil, D.L. 1966, pp. 237-289.

² Edgar Morin: **Les stars**, Paris, Seuil, 1972.

³ **Alrededor de la jaula**, p. 120.

Además de lo cinematográfico, hace su aparición en **Alrededor de la jaula** el elemento televisivo. También forma parte de lo que configura la consciencia de unos personajes que, a través de la función especular que tiene la pantalla, se ven reflejados en las series que siguen, en una especie de identificación narcisista¹. Pues, los folletines televisivos «funcionan masivamente según una identificación bastante monolítica, reglada por un fenómeno de reconocimiento, por una tipología estereotipada de los personajes: el bueno, el malo, el héroe, el traidor, la víctima, etc.»², y tanto Milo como Polito, que pasa todo el día delante del televisor, se identifican con el héroe. Leemos en la novela la siguiente escena de una serie:

Daniel Boone hacía siempre lo mismo, pero tal vez en eso estaba justamente la gracia. En todo caso lo esencial era la velocidad con que cargaba y disparaba el fusil de pistón. Por lo general a Polito le cortaba la respiración cada vez que lo hacía.

Esa noche, sin embargo, miraba la pantalla con cara de enfermo y ni siquiera se movió cuando Daniel Boone cargó el fusil con el tiempo justo para volarle la cabeza a un indio que estaba por hacer lo mismo con la suya.³

Sin embargo, hay que decir que, más allá de mostrar el enajenamiento y la ociosidad de Polito “enganchado”⁴ en la ficción televisiva, la cita de la serie sirve para hiperbolizar el estado de ánimo del viejo. Su entusiasmo por la televisión, en general, y las series, telenovelas y películas, en particular, queda diluido y hasta borrado por la pena por la muerte de Silvestre. Esta

¹ Cf.: Jacques Aumont et al.: **Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje**, Op. cit., pp. 258-259. Según ellos, «La identificación es una regresión de tipo *narcisista* en la medida en que permite restaurar en el yo el objeto ausente o perdido y negar, por esta restauración narcisista, la ausencia o la pérdida.» Ibidem, p. 258.

² Ibidem.

³ **Alrededor de la jaula**, p. 164.

⁴ Los estereotipos de los personajes de las series y folletines contribuyen en mucho en el «enganchamiento» de los espectadores de esas películas. Cf. Jacques Aumont et al., Op. cit., p. 272.

falta de entusiasmo, esta desgana, la comparte Polito con Milo. Añade el narrador:

La verdad que tampoco Milo sintió nada esa vez. Para ser justos, ni siquiera sabía lo que estaba pasando. Simplemente miraba detrás de Daniel Boone una gran piedra que se hamacaba como si fuera de goma.¹

Se ve claramente a la luz de lo que acabamos de destacar que la intertextualidad fílmica no es un mero recurso estilístico–discursivo. También forma parte de la configuración de la materia narrativa, de la descripción de las emociones de los personajes y de su caracterización psicológica de acuerdo con la fuerte carga sugestiva del texto. Sobre la importancia de la sugerencia en Conti recordemos ese pasaje del artículo dedicado a la película *El último perro* de Lucas Demare, donde se lamenta de que en las películas argentinas,

Se sugiere muy poco. No hay sutilezas, ni matices, ni esa leve imprecisión que caracteriza a la mayor parte de nuestros actos, provocados muchas veces por un oscuro encadenamiento de secretos móviles que escapan a nuestra conciencia.²

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 165.

² Haroldo Conti: «El último perro», en: Eduardo Romano (compilador): **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008, p. 136.

2 –Las técnicas cinematográficas

Además de las numerosas referencias que acabamos de señalar, la ya evocada influencia de Conti por el cine se hace más que evidente en la incorporación de las técnicas de la narración cinematográfica en las estrategias escriturales de **Alrededor de la jaula**, a pesar de que la novela se narra en pretérito en vez del presente de la narración cinematográfica. En este punto, pues, intentaremos rastrear la presencia de estos procedimientos en toda la superficie de la novela.

Señalemos de entrada que en esta novela de Conti las técnicas cinematográficas cumplen una función ontológica en cuanto que facilitan y justifican la hermenéutica del relato. El cine ha sido analizado como el arte por excelencia de la observación del comportamiento humano ya que, al contrario de la novela, no presenta los pensamientos del hombre, sino que refleja su conducta, su manera de estar en el mundo, de relacionarse con las cosas y con los que lo rodean. Para esto, el cine se vale, más allá de las palabras, de la representación de los gestos, las miradas, la mímica, la actuación de sus personajes. Si en un texto literario se describe y hasta se comenta a veces los sentimientos, en el cine éstos se descifran a través del comportamiento de los actores, sus expresiones, su rostro y sus relaciones con otros individuos.¹

¹ Según Christian Metz, «para los datos extravisuales o abstractos, la imagen filmica recurre a designaciones en cierto modo laterales, que proceden por metonimia (= elementos sensoriales que no sean visuales), o por perífrasis y sugestión discursiva (= elementos no sensoriales). En la ideografía, por el contrario, sucede que algunos de estos elementos están directamente *anotados* por un grafema...» Christian Metz: **Lenguaje y cine**, Barcelona, Editorial Planeta, 1973, p. 329.

En **Alrededor de la jaula**, el narrador heterodiegético adopta una perspectiva cambiante, una perspectiva que fluctúa entre la de Milo y la de Silvestre. Como en el cine donde la ambientación se hace aprovechando los desplazamientos de un actor¹, en esta novela el espacio se nos ofrece a través de los movimientos de estos personajes que parecen prestarle al narrador sus ojos. Son personajes-cámara. Así es cómo, por ejemplo, el largo paseo de Milo es aprovechado por el narrador para hacer una extensa descripción de la zona portuaria². De la misma manera, cuando Silvestre y Milo salen del quiosco de Lino y se dirigen a su domicilio, el lector tiene la sensación de que la escena se le revela a través de una cámara que acompaña el ojo del viejo. Una sensación confirmada por el juego de apariciones y ocultamientos del niño:

Milo que caminaba adelante cambiaba de acera a cada rato, echó a correr hacia el puente. Silvestre lo veía saltar en cada mancha de luz. Luego lo perdió de vista un buen trecho y cuando reapareció, por fin, al extremo de una larga sombra, estaba quieto sobre el puente.³

Este tipo de focalización explica, en relación con la materia narrativa, el carácter dubitativo e inseguro del narrador que parece compartir las ignorancias del lector-espectador; una impresión que da el cine como arte de enseñar más que de decir, o sea, que muestra más que nombra. En el jardín zoológico, por ejemplo, en el primer contacto de Silvestre y Milo con Ajeno, el narrador no nombra de antemano la mangosta; no dice de entrada que el

¹ Deleuze, haciéndose eco de la visión de Bergson de la realidad o del espacio como imagen en movimiento, imagen –movimiento, considera el cine como el arte de la imagen–movimiento. Cf.: Gilles Deleuze: **La imagen movimiento. Estudios sobre cine**, Barcelona, Paidós, 1983.

² **Alrededor de la jaula**, pp. 141-145.

³ *Ibidem*, p. 30.

animal es una mangosta. Sólo lo enseña y deja que el lector-espectador dude, al igual que los personajes, sobre si es una mangosta o no, ya que los letreros de las jaulas no son de fiar, entrando así en el juego del suspenso:

Esta otra, si es que se trataba de una mangosta en definitiva, tenía de todos esos parecidos el de un perro de medio pelo, sobre todo cuando estaba sentada y los miraba desde el rincón con esa mirada alerta y temerosa.¹

Lo sonoro, elemento característico del discurso cinematográfico en tanto en cuanto que « complementa, integra y potencia la imagen visual y contribuye al realismo»², está muy presente en **Alrededor de la jaula**. A veces se produce en el mismo espacio –en este caso se llama en el cine sonido *in* o *sincrónico* –. En otras ocasiones se produce fuera del espacio representado a pesar de escucharse en él –en este caso se habla de sonido en *off*³-. Un ejemplo de este tipo de sonido que pertenece al fuera de campo es la música de La Taberna Rusa:

A través de la ventana, en la noche quieta y pegajosa, se oía la música de La Taberna Rusa sobre el gran rumor nocturno de la ciudad.⁴

Lo mismo ocurre con la voz de Piero que, desde La Rambla, atraviesa los árboles del parque de atracciones para venir a invadir el quiosco de Lino, o el sonido de la bocina de la locomotora que completa la plasticidad de la zona portuaria:

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 49.

² Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía: **Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual**, Barcelona, Paidós, 2000, p. 193.

³ Sobre el sonido en el cine, ver también: Jacques Aumont y Michel Marie: **Análisis del film**, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 204-223.

⁴ **Alrededor de la jaula**, p. 36.

La bocina de la locomotora diesel maniobraba en el puerto sonó muy cerca, como si fuera a traspasar el quiosco de un momento a otro, señal de que había cambiado el viento...

En La Rambla habían empezado con los números, y se oía la voz de Piero entre los árboles.¹

La plasticidad que configura la textura cinemática de **Alrededor de la jaula** se consigue también con el elemento visual, sobre todo la omnipresencia de la luz. Son numerosos los pasajes en que la descripción se hace con insistencia en la luz, la evolución de la perspectiva, y la fluctuación de la nitidez de la visión del personaje y, por ende, del narrador como consecuencia de la unión combinada de la acción de la luz y la evolución –o el cambio– de perspectiva. Una técnica descriptiva muy característica de la estética cinematográfica. Citemos un ejemplo:

Un poco más adelante apareció la jaula, chata y oscura, al fondo del camino, con los penachos de los edificios que sobresalían por detrás sobre un pedazo de cielo macilento y una gran mancha de luz donde terminaban los árboles. Algo después, un poco cegado por la luz, vio la silueta movediza de la mangosta que corría de una punta a otra de la jaula. Cuando Milo estuvo cerca, con la mancha de luz de por medio, se paró sobre las patas traseras y se sostuvo contra los barrotes sin apartar los ojos del muchacho.²

El recurso a la *panorámica*³ es muy reiterativo en **Alrededor de la jaula**. La novela se inicia con una visión panorámica de la zona portuaria. El narrador, sujeto a la perspectiva que tiene, a lo que le permite la percepción que depende de la distancia, la altura y las limitaciones de la vista, ofrece un

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 27

² *Ibidem*, pp. 94-95.

³ Es una técnica de filmación en la que la cámara gira verticalmente, horizontalmente o en cualquier dirección. En el plano panorámico, se «encuadra un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima de la figura humana» (Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Op. cit.*, p. 32).

amplio barrido sobre este espacio, a la manera de una cámara cinematográfica. En esta pintura perspectivista, en esta visión en movimiento del puerto, la atención del narrador está acaparada no sólo por el vapor de la carrera –lleno de significado para Milo–, sino también por las luces. Ambos elementos que dan a la descripción un gran valor plástico:

El vapor de la carrera apareció en la punta de la usina con todas las luces encendidas. No era más que eso, un montoncito de luces que aparecía a las nueve por la derecha y se deslizaba sobre el parapeto de la Costanera hacia la izquierda, entre las boyas del canal. Hasta el parapeto, a pesar de la luz macilenta de los faroles, era fácil reconocer cada cosa. Después había luces solitarias que flotaban a distintas alturas en medio de la oscuridad. Las luces de los barcos y las luces del canal y, arriba de todo, las luces de los aviones que salían y entraban en el aeroparque, y naturalmente las luces de las estrellas. Parecían estar todas a la misma distancia, sólo que a distintas alturas. Inclusive era fácil confundir una boya blanca con una estrella.

El vapor de la carrera cruzaba hacia la izquierda o eso parecía al menos porque observándolo mejor llegaba un momento en el cual se detenía casi en el medio y después, muy lentamente, comenzaba a trepar. De manera que nunca llegaba al otro lado, sino que de pronto desaparecía en la noche.¹

De la misma manera, la descripción de cuanto puede ver Milo desde la jaula de la mangosta Ajeno le permite al narrador hacer una panorámica de la única posibilidad visual del animal al mismo tiempo que sirve para insistir en el perjuicio que sufre con indefensión ante su trágica vida en cautiverio:

Milo estaba recostado contra la jaula y desde allí veía ahora el mundo como lo veía Ajeno. La mancha de luz que se desplazaba lentamente, el sendero polvoriento que desaparecía detrás de una pareja de tilos y reaparecía algo más allá, un par de metros antes del camino. El camino era ancho, naturalmente, y de otro color. La gente que pasaba por ahí caminaba sobre un

¹ Alrededor de la jaula, pp. 11-12.

borde de luz. A la derecha, se veía un parte de la jaula de los pumas colorados y, algo más atrás, un parte del corral de los camellos. A la izquierda, medio puente carcomido y, en otra región, la cúpula de la jaula de los loros. Eso era todo aparte de los barrotes.¹

También, los ojos de Milo subido a la azotea de la casa de Silvestre para contemplar el espacio actúan como una cámara cinematográfica ya que el narrador aprovecha la perspectiva del muchacho para ofrecer, al estilo del *travelling*², el panorama que lo rodea. Interviene también en esta descripción el ángulo *picado*, el ángulo *contrapicado*³ y el *raccord de la mirada* porque pasamos de la representación de Milo mirando a la representación de lo que mira⁴:

Milo se arrimó a la pared de la Cámara y estuvo allí un rato, hasta que sintió que se le encendía la piel.

Los hombres en la obra se gritaban de un piso a otro. Un grupo en lo alto armaba el encofrado mientras otro, tres pisos más abajo, iba levantando las paredes. Un viejo apilaba un montón de botellas sobre la terraza de La Taberna Rusa y, más allá, en otro plano, una mujer tendía la ropa. Los techos estaban erizados de antenas de televisión y justamente había un tipo colocando una sobre un tanque de agua.⁵

Destaquemos aquí que el uso del concepto de plano por el narrador no hace más que reforzar nuestra idea. También la refuerza el comentario del narrador sobre cómo cambia la percepción de Milo según cambia su ángulo de visión. Un comentario que, apurando la reflexión, puede verse como un

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 97.

² El *travelling* consiste en el desplazamiento de la cámara en una misma dirección (horizontal o verticalmente) y permite el acercamiento al objetivo o el alejamiento de éste. Cf.: Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, Op. cit., p. 57.

³ Se habla de ángulo *picado* cuando la cámara filma inclinada de arriba hacia abajo. El *contrapicado* es cuando la cámara mira de abajo hacia arriba.

⁴ Sobre el *raccord* o enlace, ver: Jacques Aumont et al.: **Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje**, Op. cit., pp. 77-78.

⁵ **Alrededor de la jaula**, pp. 140-141.

planteamiento de los límites del ojo frente a la cinematografía que soluciona este problema mediante el recurso al *raccord del movimiento*. Dice el narrador:

Milo tenía una idea de las casas vistas desde arriba y otra de las mismas casas vistas desde la calle, pero no podía juntar las dos ideas y así lograr una sola completa. Por ejemplo, bajaba a la calle con la idea fresca de lo que había visto desde la azotea, pero apenas tropezaba con la otra idea simplemente creía que se trataba de otra cosa.¹

En otro *travelling*, el *raccord de la mirada* se hace al revés. El narrador pasa de la descripción del espacio observado por Milo a un “plano” de Milo observando dicho espacio:

Un guarda estaba limpiando la fuente de la Lola Mora. Parado sobre una cabeza frotaba con un cepillo a una de las mujeres desnudas, dos veces más grandes que él. Detrás de la fuente, en una perspectiva algo confusa, asomaron las torres de la radio, el monumento a España y, del otro lado del paseo, la usina de la dársena sur.

Milo observaba todo como si hubiera faltado de allí mucho tiempo.²

El pasaje que describe a Silvestre observando el barco blanco a partir del puente hace pensar en la técnica del *zoom* o *travelling óptico* que permite acercarse o alejarse del sujeto u objeto de la filmación sin que la cámara cambie de sitio. Tiene como función relacionar lo general con lo particular o viceversa, permitiendo focalizar así la mirada sobre un detalle del espacio u objeto mirado³. Pues, Silvestre observa primero el barco (*Vetter–Stocholm*) en su conjunto antes de dirigir su mirada hacia el nombre grabado en la

¹ *Alrededor de la jaula*, p. 141.

² *Ibidem*, pp. 186-187.

³ Cf.: Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Op. cit.*, p. 59.

popa.¹ Un nombre que evoca la lejanía de otras tierras y reaviva sus deseos de aventura.

Es interesante destacar cómo, en algunas páginas de **Alrededor de la jaula**, se yuxtaponen pequeños párrafos que bien pueden leerse como planos o secuencias, en la medida en que cuentan o describen, cada uno, hechos o situaciones diferentes pero enmarcados dentro del mismo ambiente. Planos representados de manera sucesiva por el rigor de la presentación textual –del “montaje” textual–, pero que, en algunos casos, son el resultado de una percepción simultánea²:

De pronto reventó un globo en el *stand* de tiro y el rinoceronte pegó un salto. El infeliz del palo saltó a su vez como si hubiera tocado un cable pelado.

Milo sacó otra galletita y el animal aflojó las orejas y se acercó lentamente.

Esta vez el lago de las focas tenía agua, pero de cualquier forma la única foca seguía echada en el borde con los ojos empañados.³

En lo que a la duración se refiere, hemos de señalar que la narración de **Alrededor de la jaula** es globalmente lenta y lineal, aunque no podemos negar que la historia del perro, que había tenido Silvestre y al que había puesto el nombre de «Ajeno» es un claro caso de analepsis, un caso típico de *flash-back* cinematográfico. En efecto, se dice de entrada que cuenta la historia Silvestre, aunque se nos ofrece a través de la voz del narrador. En el cine este pasaje aparecería en un clásico *flash-back* con imágenes, sobre

¹ **Alrededor de la jaula**, p. 31.

² En el cine, esta técnica se conoce con el nombre de *crossing-up*: «... cuando la cámara oscila de una acción a otra, ocurridas ambas en un mismo tiempo de la historia». Darío Villanueva: **Estructura y tiempo reducido en la novela**, Barcelona, Antrhropos, 1994, p. 57.

³ *Ibidem*, p. 156.

todo si se tiene en cuenta el que la analepsis cuenta con un diálogo, el que mantuvieron Silvestre y Lino.¹

De la misma manera, la dramatización como estrategia de creación de un clima de tensión y emoción en los relatos cinematográficos está presente en casi todas las descripciones de las acciones de los protagonistas, impregnándolas de ternura, de sentimentalismo y psicologismo. La vemos, por ejemplo, en el pasaje en que Silvestre se cae en el quiosco de Lino y es conducido al hospital, y en la ida precipitada de Milo a buscar un coche. La reacción del niño cuando llega con el coche y encuentra que ya se habían llevado a Silvestre al hospital aumenta el grado de dramatismo de la situación, sobre todo cuando sale corriendo sin hacerle caso al hombre que lo llama². También, la escena de la persecución del protagonista por la policía es digna de cualquier película de acción, por la tensión con la que el narrador la describe.³

Para cerrar este apartado –y el análisis de la novela–, hemos de dejar constancia de que la incursión de los relatos fílmicos y el aprovechamiento acertado de las técnicas cinematográficas, adquiridas en los talleres de dirección del Club Gente de Cine, para construir y organizar este texto son rasgos muy característicos de la praxis narrativa de Conti. Como se verá en lo que sigue, éstos se rastrean en todos sus relatos.

¹ *Alrededor de la jaula*, pp. 52-53.

² *Ibidem*, pp. 73-74.

³ *Ibidem*, pp. 197-203.

III – EN VIDA

Las acciones relatadas en **En vida**, publicada en 1971, se desarrollan en Buenos Aires y sus alrededores entre 1967 y 1968, según cálculo de Fernando Rosemberg¹ y Rita Gnutzmann². Aunque no tiene incidencia aparente en la novela, hemos de decir que la situación política y social en la que se ambienta **En vida** está marcada por la agitación social durante la dictadura de Juan Carlos Onganía luego del golpe de Estado de junio de 1966 que depone a Arturo Illia. La política económica favorable al capital extranjero y el ejercicio autoritario de Onganía con la disolución del parlamento y la prohibición de los partidos políticos exacerban las protestas de la CGT y tensan el clima social. Según Mario Rapoport, las clases sociales que más sufren los efectos de la modernización económica tendiente a favorecer la gran industria y las empresas extranjeras son los comerciantes, las pequeñas y medianas empresas, los agricultores, los funcionarios y empleados del sector público.³

En Vida es, pues, una mirada hacia los pequeños empleados y los funcionarios «frustrados en sus ocupaciones rutinarias, vacías»⁴, en una época de efervescencia del clima social. La novela cuenta la historia de Oreste Antonelli, un redactor de una revista especializada en noticias y anuncios sobre agricultura que se siente asfixiado en la ciudad donde vive deambulando entre su oficina y un pequeño departamento en el barrio de San Telmo que comparte con su mujer y sus dos hijos. Cuando llegan los

¹ Fernando Rosemberg: «Los cuentos y novelas de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, julio –septiembre de 1972, p. 519.

² Rita Gnutzmann: «Haroldo Conti: de la soledad a la solidaridad», Op. cit., p. 103.

³ Mario Rapoport y colaboradores, Op. cit., pp. 618-619.

⁴ Rita Gnutzmann: «Haroldo Conti: de la soledad a la solidaridad», Op. cit., p. 103.

fines de semana, se escapa a la costa donde se une a un grupo de amigos (Paco, Roque, Juan, Corvalán, el gordo Sixto, Pino, etc.) para intentar pasar buenos momentos lejos del alboroto de la gran urbe. Dos días semanales que dedican a la vagancia entre bares, discotecas, prostíbulos y pensiones de mala fortuna. En una de estas escapadas, Oreste conoce a Margarita, una prostituta a cuya casa irá finalmente a vivir, abandonando, ciudad, trabajo, mujer e hijos.

La novela, que gana el premio «Barral de novela» de 1971, gozará de una gran acogida tanto por parte de los lectores como de la crítica, a pesar de la acérrima crítica de José A. Gómez Marín¹ en la revista española *Triunfo* (núm. 480, 11 de diciembre de 1971), visiblemente ofuscado por que no otorgaran el premio a la asturiana María Luz Melchón, finalista con Conti. En cualquier caso, el jurado del premio –compuesto, entre otros, por escritores de talla y prestigio como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Félix Azúa, Juan García Hortelano, etc.– no escatima en elogios hacia el autor y destaca en la novela

Un color gris, matizado por una subterránea escala cromática, ilumina los lentos atardeceres, las noches imposibles y enajenadas de unos seres que reparten su tiempo entre la monotonía alienante de Buenos Aires insufriblemente cotidiano y los evasivos fines de semana en las playas próximas a la ciudad. De todos los personajes, Orestes, con una tenacidad de abúlico, llevará a sus últimas consecuencias la huida de la corrosión y de las costumbres. Un movimiento de estructuras narrativas, sostenido por un lenguaje taladrador, mezcla de castradoras experiencias del presente, el sueño que fue la

¹ Cf. José A. Gómez Marín: «Un premio para un argentino», en: Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.): **La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960 -1981**, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 799-800.

infancia y los fantasmas de una sensibilidad inerme y absorta.¹

La mayoría de los críticos coinciden con el jurado en el carácter eminentemente existencialista de **En vida** y destacan la imagen asfixiante que tiene la ciudad en la novela, la angustia y el sentimiento de vacío de los personajes, y el manejo particularmente auténtico del lenguaje y el tono. Según Nilda S. Redondo, por ejemplo,

Es la novela donde con mayor profundidad se plantea el hastío de la vida cotidiana, por la rutina familiar, la incomunicación en todos los casos de relaciones humanas, la alienación que produce el tiempo pautado por el trabajo y el ritmo de la ciudad, la dominación de las conciencias por parte de la televisión y el lenguaje de la propaganda. Cómo se vive en un mundo falso, sin sentido, en el que el tiempo es el tiempo de otros, nunca el tiempo propio; los lugares son lugares del hacinamiento y a su vez de una profunda indiferencia entre las personas.²

Resumiendo esta lectura de Redondo, diremos que este relato de Conti es la novelización de la angustia y la inadaptación muy características de muchos sectores de la sociedad bonaerense en una época de grandes cambios estructurales que afectan la evolución de la geografía de la ciudad y los comportamientos.

En el análisis de **En vida**, pues, nos interesaremos en primer lugar por los aspectos del existencialismo rastreables a lo largo de la novela. En segundo lugar, nuestra reflexión girará en torno a los vagabundeos, a las «flâneries» del protagonista desde el punto de vista tanto espacial como

¹ Cf. Jorge Ruffinelli: «Haroldo Conti: las tragedias cotidianas», **Crítica en marcha**. Mexico: Premia Editora, 1979, p. 161.

² Nilda S. Redondo: **Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión**, Op. cit., p. 88.

temporal. Finalmente, nos detendremos en el tercer y último apartado en los aspectos más destacables del discurso del narrador. Nos interesaremos sobre todo por las posturas del narrador en su relación con el tono existencialista y psicológico de la novela.

A – EN VIDA, NOVELA EXISTENCIALISTA

La ambientación de **En vida** en una ciudad de Buenos Aires inmersa en convulsiones, sobresaltos y mutaciones es quizá lo que explica su componente altamente existencialista. Pues, en la ciudad los individuos pierden su personalidad y se convierten en lo que Peter Berger llama «mentes sin hogar»¹, es decir, en seres anónimos. En esta visión del espacio urbano de la sociedad moderna como crisol en el que anida el sentimiento de desarraigo, Berger coincide con Georg Simmel. Para éste, los habitantes de las ciudades se distinguen cada vez más por su actitud reservada y hastiada. A pesar de mostrar un aparente progreso creyéndose portadores de civilización, se distancian de las relaciones íntimas. La ciudad se convierte entonces en una comunidad de extraños². Emile Durkheim va más lejos al considerar que en ella los lazos familiares tradicionales y la convivencia comunitaria se ven quebrantados por la nueva movilidad que los sustituye por la regulación, la incertidumbre, la pérdida de dirección y la sensación de soledad de los individuos.³

En la novela de Conti, la revisión de la cartografía metropolitana permite recuperar el tema del desarraigo y la disolución de la identidad del individuo ciudadano rastreables en **El túnel** de Ernesto Sábato o **Rayuela** de Julio Cortázar. La aceleración, el bullicio, la dictadura de la tecnología y los medios de comunicación, la angustia, el vacío existencial y el conflicto del

¹ Citado por David Lyon: **Postmodernidad**, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 63.

² *Ibidem*, p. 55.

³ *Ibidem*, pp. 62-63.

individuo con el entorno urbano y con los valores sociales son tantos elementos subyacentes en la obra de Haroldo Conti. Hay en Oreste una pugna entre un profundo sentimiento de angustia y un deseo salir de la vida rutinaria e inauténtica.

1 – La angustia

Conviene precisar aquí que manejaremos indistintamente los conceptos de angustia y de ansiedad. Los aprehenderemos como conceptos complementarios, para designar el estado de agitación, aprieto, inquietud, aflicción, zozobra del ánimo, aprieto del ser humano ante las adversidades de la realidad circundante. Para Werner D. Frölich, la angustia puede interpretarse como una advertencia general de peligro, tanto físico como psíquico:

Esta advertencia de peligro tiene la función de preparar el estado del cuerpo, las modalidades vivenciales y la conducta para aquellos casos en los que no pueden hacer frente a las exigencias del entorno ni tampoco a las del medio «interno» que se manifiesta en forma de autorreferencia del pensamiento.¹

El problema de la angustia como generadora de pulsión y motivación para la conducta está planteado entonces en base a fenómenos que provocan las situaciones aversivas o de conflicto. Desde la psicología social, se piensa la angustia y la ansiedad como productos de una falta de

¹ Werner Fröhlich, Op. Cit, p. IX

coherencia cognoscitiva.¹ Osgood y Tannenbaum hablan del principio de simetría basado en la presuposición de que las personas necesitamos y buscamos situaciones en las que sus elementos sean congruentes entre sí y respecto a nosotros mismos.² Festinger utiliza el principio de consonancia. Para él, la ansiedad puede nacer de la disonancia entre el yo y la realidad social. Hay disonancia cuando se produce alguno de estos cuatro tipos de conflictos: 1) conflictos con la experiencia pasada, o cuando las consecuencias de una situación actual son distintas de las consecuencias experimentadas en situaciones idénticas o parecidas anteriores; 2) conflictos con las normas, o cuando se conoce una costumbre social y a pesar de ello el individuo no la cumple, sin que esto suponga que se ha cuestionado la validez de la norma; 3) conflictos entre las propias creencias y la conducta, o cuando se opina, piensa o cree que algo no tiene sentido y se actúa o se sigue actuando como si lo tuviese; 4) conflictos lógicos o cuando se opina, cree o piensa que algo es posible pero que no se tiene los medios necesarios para llevarlo a cabo.³ Es indudable –lo demostraremos en lo que sigue– que estos cuatro tipos de conflictos se dan cita en **En vida**.

Al analizar el pensamiento de Albert Camus, Mijaíl Málishév vuelve sobre la estructura primordial de la existencia humana y destaca que el hombre tiene dos actitudes ante el sentido y transcurso de su vida. Puede adoptar una postura de indiferencia o una tendencia a reflexionar

¹ Josep Ma. Tous i Ral: **Psicología de la personalidad. Diferencias individuales: biológicas y cognitivas en el procesamiento de la información**, Barcelona, EUB, 1996, pp. 121-122.

² Cf. Josep Ma. Tous i Ral, Op. cit., p. 121.

³ Ibidem, pp. 121-122.

profundamente sobre su existencia, con gran dosis de angustia, a tenor de la situación del ser humano en el mundo. Según él,

Comúnmente, el hombre vive sin pensar mucho en el sentido de su existencia, ya que el ritmo exterior de la vida habitual le impone sus normas de juicio y de valor. Sin embargo, de vez en cuando, le alcanza la angustia, la tristeza o el aburrimiento; se lamenta de que la realidad ha perdido su sentido, y que su vida le parece insípida y monótona.¹

Estas dos posturas –en apariencia antagónicas pero a veces complementarias– del ser humano ante su propia vida se verifican en **En vida** de Haroldo Conti. La tensión entre la indiferencia, la vida inauténtica heideggeriana, sin aparente preocupación por cuestiones trascendentales, y la visión angustiosa de la realidad bonaerense está presente en los protagonistas de la novela. Los diferentes aspectos del hombre moderno ante la sociedad en la que vive aparecen reunidos en el personaje principal y en el resto de los personajes de la novela. Oreste vive en lo más hondo de su ser el carácter tedioso de la vida en Buenos Aires. Para Rita Gnutzmann,

Si por un lado Oreste es un personaje concreto, frustrado, en plena «midlife crisis», por otro es símbolo del hombre en general, confrontado con una existencia sin sentido.²

Este carácter tedioso de la vida descrita explica la visión desgarradora de los personajes de la novela. La mayoría de ellos aparecen descritos como «sacos de tristeza», como el gordo de los espolvoreadores que «resoplaba

¹ Mijaíl Málishev: «Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión», *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 7, num. 3, noviembre 2000 –Febrero 2001, p. 235.

² Rita Gnutzmann: «Haroldo Conti: de la soledad a la solidaridad», Op. cit., p.103.

como un toro en celos» en su «mierda de oficina»¹. La situación de estos personajes es tanto más patética cuanto que, cuando se reúnen, no mantienen conversaciones. No charlan, tan sólo hablan.²

Los “amigos” de Oreste son seres grotescos y absurdos. Intentan dar la impresión de felicidad cuando en realidad son profundamente infelices. Cuando se reúnen en el bar de Pino, cantan, bailan y aplauden aunque no hay «alegría en ninguno de ellos».³ El narrador ve en las canciones de los vagabundos en el bar de la costa el reflejo de toda la desnudez de la tristeza que anida en ellos. Según él, «Oreste hubiera querido cantar con los otros, pero la tristeza era de Corvalán y de Paco y del tipo del mostrador.»⁴ Estos personajes pasan los fines de semana entre borracheras, prostitutas y peleas absurdas, como la que protagonizan en el club Centenario⁵. Los mueven instintos primarios. Están obsesionados por los goces sexuales y la satisfacción de sus instintos. Para ellos, la sexualidad se convierte en lo que Viktor Frankl llama un «medio de gozar», es decir, un simple medio para alcanzar el placer sexual⁶. Citemos, por ejemplo, el apasionado acto sexual que Oreste protagoniza con la hasta entonces desconocida secretaria del señor Borsani⁷ o la excitación que le produce su vecina del cuarto piso⁸. Lo

¹ Haroldo Conti: **En vida**, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 114-115. Trabajaremos exclusivamente con esta edición, las citas aparecerán con el título de la novela seguido del número de la página o las páginas correspondientes.

² El narrador dice lo siguiente: «Roque habla del corazón puro y la sencilla intención. Parece el Kempis. Los demás hablan también. Hablan todos. El propio Juan habla una vez.» **En vida**, p. 18.

³ *Ibidem*, p. 150.

⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁵ *Ibidem*, pp. 143-144.

⁶ Viktor Frankl: **Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia**, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 224.

⁷ **En vida**, pp. 167-170.

⁸ *Ibidem*, p. 159.

mismo le pasa a Requena, con sus revistas pornográficas, a Paco, Corvalán y el resto, con las prostitutas.

Hemos de subrayar, sin embargo, que si las prostitutas pueden verse como un signo de libertad en tanto en cuanto que representan la posibilidad de satisfacción del deseo carnal sin sentir las ataduras de una relación amorosa sujeta a condicionamientos y exigencias, la atracción por ellas no hace más que poner al descubierto la vacuidad de la existencia de estos personajes. Pues, los hombres que se repliegan en lo puramente sexual sufren, según Frankl, de una alteración del proceso de madurez psicosexual; y

La enorme cantidad de placeres sexuales y de mujeres que acumulan en su historia no impide que su vida sea, en el fondo, vacía. Su mundo es más vacío que el de quien ama de verdad, y su vida constituye un amargo fracaso.¹

Para Erich Fromm, el industrialismo moderno ha tenido éxito en la producción de autómatas, de hombres enajenados cuyas fuerzas y acciones se han convertido en algo ajeno, algo que depende del sistema². Los rasgos característicos, los denominadores comunes de los personajes de **En vida** son, precisamente, la enajenación, la marginalidad y la miseria, tanto material como emocional. Gerardo Mario Goloboff habla, refiriéndose a la narrativa cotidiana, de la puesta en escena de «desclasados, vagabundos, abúlicos. Desapropiados, verdaderos “desconocidos”», incluso para sí mismos³. Los

¹ Viktor Frankl, Op. Cit, p. 226.

² Erich Fromm: **La condición humana actual**, Barcelona, Paidós, 1981, p. 10.

³ Gerardo Mario Goloboff: «Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara», *Nuevos Aires*, Nº 9, diciembre 1972/ enero –febrero 1973, p. 7.

que peor caracterización parecen tener son los personajes secundarios de la novela. LLevan una vida caracterizada por lo que los existencialistas llaman el absurdo. Según la ontología heideggeriana, el absurdo está basado en la existencia inauténtica, en la adopción de una vida que reduce las posibilidades del individuo a las banalidades del presente, a la caída en la estupidez, la mediocridad y la decadencia de la sociedad moderna.

Roque, uno de los amigos de Oreste, es un ser enajenado, un marginal que vive en el séptimo piso de una pensión cuyo ascensor no funciona y en un cuarto miserable que le cuesta la mitad de su no menos miserable sueldo. Su enajenación se patentiza todavía más con la irónica evocación de su movilidad laboral, de la cantidad de direcciones en las que ha trabajado como pequeño funcionario, teniendo el destino en manos de otros que deciden por y para él sin consultarle:

Fue así como [Oreste] se enteró de que [Roque] trabajaba en el Ministerio de Agricultura y Ganadería. En los últimos 15 años había transportado su negro fastidio de la Dirección General de Sanidad Animal al la Dirección de Caza y Conservación de la Fauna. De Caza y Conservación a la Dirección de Producción Animal, con una escala en la Dirección de Lucha Contra las Plagas. Al fin, después de un sinnúmero de direcciones, divisiones y departamentos que ni siquiera recordaba, había ido a parar a la Dirección de Fomento Agrícola. Cuando terminó de contarle, Oreste dijo «Qué bien», por decir algo, y eso le pareció la mejor broma de todas.¹

Arrojado en medio de una ciudad caracterizada por el gentío, el ajetreo y el tumulto, Roque está completamente solo. Por esta razón, despierta en Oreste un sentimiento de pena. Está vencido por el pesimismo, la falta de

¹ En vida, p. 15.

perspectivas, el desaliento, la frustración, la impotencia, la desazón. Se siente condenado, sin escapatoria, a la infelicidad y la soledad, y no tiene ánimos para cambiar nada:

Oreste siente de golpe una tristeza negra porque Roque parece completamente solo y no hay nada en este podrido mundo que le pueda hacer levantar la cabeza.¹

Si Roque es un tipo con una prolijidad verbal, un personaje al que le gusta hablar, filosofar, encadenar uno tras otro sus pensamientos y quejas sobre la condición humana, en general, y la suya, en particular, Juan es, al contrario, un ser poco propenso al habla; es taciturno. Las pocas veces que habla lo hace, como verdadero marinero, sobre los barcos. Su universo no va más allá del mundo de los barcos y la navegación.

En lo que a Paco se refiere, hemos de decir que es el típico ser inauténtico. Se empeña, a pesar de sus limitados medios económicos, en incorporarse en la sociedad consumista. Le gusta aparentar, dar la sensación de felicidad. Una felicidad que sólo ve en el tener, en la riqueza material.² Estos aires y sueños de grandeza hacen de él un personaje ridículo, casi esperpéntico, y demuestran la profundidad de su enajenación:

[Oreste] Reconponía su cara de perpetuo asombro asomándose entre nubes de alcohol, como se dice, lo cual es bastante exacto porque era la nube de él y la de Paco, evidentemente más grande, para preguntarle si le pasaba

¹ **En vida**, p. 19.

² Fromm se lamenta de que el carácter del hombre del siglo XX «se orienta más hacia una pasividad considerable y una identificación con los valores de mercado. El hombre contemporáneo es ciertamente pasivo en gran parte de sus momentos de ocio. Es el consumidor eterno; se “traga” bebidas, alimentos, cigarrillos, conferencias, cuadros, libros, películas; consume todo, engulle todo. El mundo no es más que un enorme objeto para su apetito: una gran mamadera, una gran manzana, un pecho opulento. El hombre se ha convertido en lactante, eternamente expectante y eternamente frustrado.» Erich Fromm: **La condición humana**, Op. cit., p. 8.

algo, que es lo que preguntaba Paco en todo momento venga o no al caso. Sigue el viaje por la Chevrolet 47 [de Paco] con escape abierto. Paco habla a los gritos de alguna mina o de la casita que le gustaría tener en Domselaar (es la única precisión de su vida aunque cambia de lugar cada vez que habla de la casita, que no son pocas) porque está harto de esa existencia (dice existencia para hablar fino), de esa existencia de mierda que Oreste no sabe ni siquiera en qué consiste.¹

La analepsis sobre su pasado revela a un personaje tan ridículamente inmerso en el sistema productivo capitalista que no tiene personalidad propia, convertido en máquina de vender, enajenado sin tiempo siquiera para sí mismo, siempre preocupado por los puntos, los pedidos, las estadísticas y los manuales de marketing.²

Como Paco, Requena, el compañero de oficina de Oreste es, según el narrador, otro «completo hijo de puta»³ entregado a la vida mecanizada y regida por ideas preestablecidas. Se obstina en sus esfuerzos por incorporarse en un sistema productivo competitivo en el que el tener parece determinar el ser. De la misma manera, Requena alberga el sueño de una mejoría de su situación laboral y financiera, está obsesionado por la grandeza y el progreso tal como lo concibe la sociedad consumista moderna. Dice el narrador al estilo proléptico:

¹ En vida, p. 12.

² Para Fromm, el hombre moderno «se ha transformado a sí mismo en un bien de consumo, y siente su vida como un capital que debe ser invertido provechosamente; si lo logra, habrá “triunfado” y su vida tendrá sentido; de lo contrario será “fracasado”. Su “valor” reside en el precio que puede obtener por sus servicios, no en sus cualidades de amor y razón ni en su capacidad artística. De allí que el sentido que tiene de su propio valor dependa de factores externos y que sentirse triunfador esté sujeto al juicio de otros. De allí que viva pendiente de estos otros, y que su seguridad resida en la conformidad, en no apartarse nunca más de los pasos del rebaño.» Erich Fromm: **La condición humana actual**, Op. cit., pp. 8-9.

³ En vida, p. 40.

Algún día echaría a patadas aquel par de vagos y reinaría él solo en una sólida oficina con aire acondicionado y un intercambiador multicanal a transistores con circuito impreso y sistema por onda portadora en lugar de aquella mierda de oficina a la que se trepaba por una oprobiosa escalera de un mármol ultrajado por las pisadas de todos esos muertos de hambre.¹

Detrás de la actitud de Requena y Paco se esconde una estrategia de ocultación de la vacuidad de su existencia. Conscientes de sus insuficiencias, optan por perderse en la masa, por perder «su cualidad más propia y peculiar: la responsabilidad»². Huyen hacia la masa para, a través de este proceso de enmascaramiento, ocultar la verdadera desnudez de su condición de seres fracasados y la marcada tensión entre su yo y su ideal de yo. Pues, para Gianni Vattimo, en el hombre moderno, «el disfraz es asumido para combatir un estado de temor y de debilidad»³. A este mecanismo, que los psicólogos llaman *evitación*, obedece su forma ostentosa de actuar, que añade un toque de grotesco a su personalidad. A Paco, por ejemplo, le da satisfacción hacerse notar cuando entra en los locales de ocio de la costa. Lo hace con los acelerones de su Chevrolet 47 y lo intenta hacer con el musicante en el club Centenario.⁴

De la misma manera, detrás de la aparente vitalidad y gracia de Corvalán, el amigo de Paco, con su amplio repertorio de chistes, se esconde

¹ **En vida**, p. 41.

² Viktor Frankl, Op. cit., p. 126.

³ Gianni Vattimo: **El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación**, Barcelona, Ediciones Península, 2003, p. 31.

⁴ **En vida**, p. 136.

también una profunda tristeza¹. Según el narrador, Corvalán tiene una voz parecida a la del padre de Oreste, «una voz grande y triste»².

Monteverde, el otro compañero de oficina de Oreste es un viejo gordo y calvo. Es «esa pelada y sudorosa soledad cargada de deudas y sencillas enfermedades»³ que vive en «un departamento retorcido al fondo de un pasillo tenebroso»⁴. Para Oreste, Monteverde es, irónica y absurdamente, un tipo feliz, un hombre abocado a la muerte, un hombre que tiene «un pie en la tumba y no se calienta»⁵. Es el típico ser enajenado inauténtico que todavía no ha tomado conciencia de lo trágica que es su vida. Una vida caracterizada por la infelicidad, la soledad y la marginación. Pero también una vida en la que todos los esfuerzos están abocados a un único resultado: el fracaso, la muerte, la finitud de la que Monteverde no parece tomar conciencia.

El hecho de que el gordo Sixto «no duerme porque piensa que cualquier día de estos se muere»⁶ no hace más que reforzar nuestra visión como absurda de la condición de esos hombres, que no tienen nada que perder en un mundo que no parece hecho para ellos, pero que le tienen gran aprecio a la vida. El gordo Sixto está aferrado a la vida como si la suya fuera interesante y envidiable.

¹ Según David Viscott (Op. cit., p. 18), es posible disfrazar, negar o racionalizar los sentimientos, «pero el sentimiento doloroso no desaparece hasta que ha recorrido su curso natural. En realidad, cuando eludimos un sentimiento, sus efectos dolorosos suelen prolongarse y resulta cada vez más difícil dominarlo.» Es quizá lo que explica la tristeza interior de estos personajes.

² **En vida**, pp. 129-130.

³ *Ibidem*, p. 155.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

Si personajes como Requena o Paco no parecen haber tomado conciencia de la tediosa vida en el mundo moderno, si parecen sufrir lo que Vattimo llama la «enfermedad de las cadenas»¹, Oreste es un hombre que es consciente de su soledad en la ciudad, a pesar de vivir con su familia. También tiene conciencia de la soledad de otros personajes, sobre todo los que lo rodean, en el presente como en el pasado. A través de su propia soledad, nuestro protagonista parece cargar con la de ellos:

Siente igualmente la presencia de otros hombres, solos como él en esa gran noche desvelada, que es todo el tiempo y toda la memoria.

Roque camina por la calle de penumbras que inventan sus pasos, el Juan bebe una copa en el mostrador del Polo, Paco atraviesa la noche de una punta a otra encogido en la cavidad trepidante del Chevrolet 47, Requena piensa en grandes cosas mientras palpa distraídamente el traste de alguna mina, Pino acarrea la última jarra de vino, el tío Ernesto aparece de golpe en una Bugatti blanca, hace un simple ademán desde la calle y su padre, que es tan pequeño como él, se marcha con el tío.²

Hasta cuando está acompañado, Oreste se siente solo y como encerrado en medio de la ciudad de Buenos Aires que es, según Conti, un conglomerado de soledades. La imagen del protagonista en el autobús 33, donde se ve empujado y «amasijado entre un gordo [...] y un tipo sentado en el último asiento que por lo visto tenía rodillas de acero»³, traduce muy bien su sentimiento de arrinconamiento y encierro en un universo que mira con esa «lenta extrañeza de las mismas cosas»⁴, un universo ajeno.

¹ Gianni Vattimo: *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Op. cit., p. 289.

² *En vida*, pp. 56-57.

³ *Ibidem*, p. 205.

⁴ *Ibidem*, p. 172.

Es interesante subrayar también ese «sabor amargo en la boca» que le agarrota el cuerpo¹. Traduce muy bien la amargura de Oreste cuando se enfrenta a su trágica situación en la ciudad. Está amargado y asqueado por su vida, por la ciudad y por los hombres. Todo se le antoja porquería y podredumbre:

A esa hora, en la luz sin matices de la media tarde, Buenos Aires era una verdadera porquería. La gente se arrastraba de un lado a otro transportando cargas imaginarias. Se metió en un bar en la esquina de Moreno y pidió un café. El gallego le sirve un pocillo con líquido ponzoñoso, tibio por añadidura, que por desgracia no lo mata allí mismo, lo cual al menos hubiera servido de escarmiento

Los tipos entraban al bar con cara de perro, entraban y salían con la misma cara, peloteados por la puerta batiente.²

Esta actitud de Oreste es muy característica del melancólico endógeno-depresivo tal como lo describe Viktor Frankl. Según este psicoanalista,

La desvaloración, no sólo de sí mismo, sino del universo entero, crea en el melancólico una misantropía general. Se siente asqueado de sí mismo, y también de los otros. Ningún valor prevalece a sus ojos.³

Del mismo modo, el vómito de Oreste, quien se siente «tan solo, tan Buenos Aires y tan de noche» tras escuchar los proyectos de sus amigos Carlitos Linari y Lalo Campi, puede interpretarse como una manifestación tajante del sentimiento de asco que le producen la ciudad y la vida que en

¹ **En vida**, p. 178.

² *Ibidem*, p.64.

³ Viktor Frankl, *Op. cit.*, p. 294.

ella lleva, de la náusea –esa es la palabra– permanente que le provocan el tedio, la soledad y el alboroto de una Buenos Aires asfixiante y enajenante.¹

Fuera del paraíso que para él es el universo familiar y los polvorientos e interminables caminos del pueblo, Oreste siente la angustia de estar arrojado trágicamente a Buenos Aires, «al mundo, a los puestos de salchichas, los quioscos de revistas, las caras de mufa, la legión de tipos nunca repetidos que cruzaban sus destinos fugazmente en una hora cualquiera»². No se siente identificado con lo que el narrador dice irónicamente que se suele llamar «nuestro estilo de vida»³. Es que, para Oreste, la felicidad se encuentra en un mundo pretérito, cuando todavía erraba por las calles de su pueblo, entre los suyos o cuando todavía estaba lleno de proyectos y enamorado de Luisa, «Cuando uno la tiene delante no la ve.»⁴

Para Gaetan Picon, el sentimiento del absurdo nace del conflicto entre nuestra exigencia de una vida válida y un universo racional, y la realidad objetiva de un mundo y una vida que no se pliegan a esa exigencia.⁵ Pues, el darse cuenta de su gran pérdida y de la profundidad del vacío que lo rodea exacerba la angustia de un Oreste caracterizado por la desgana, la falta de entusiasmo por una vida tediosa, una vida en la que no se reconoce, en fin, una vida absurda. Dicha angustia existencial lo lleva muchas veces a hacerse preguntas. Su cabeza es, para el narrador, «un amasijo de

¹ **En vida**, pp. 152-153.

² *Ibidem*, p. 158.

³ *Ibidem*, p. 161.

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ Gaëtan Picon: **Panorama de la nouvelle littérature française**, Paris, Gallimard, 1976, p. 124.

preguntas» sobre ese mundo suyo en el que «se mezclan Luisa, un gato vagabundo, Mandrake, un dolor de muelas, la Pequeña Lulú, y el propio Oreste»¹. Son muy interesantes, a este respecto, las preguntas sobre el sentido de su vida, sobre si él representa algo para sus amigos y sobre si realmente su ausencia se nota. No está muy convencido de ello:

¿Alguno de ellos, alguno cualquiera, Luisa, Margarita, Requena, Pino, Monteverde, tal vez la rubia oxigenada del Barrilito habría notado su ausencia? ¿Alguno de ellos se detenía en ese momento y a propósito de cualquier cosa preguntaba en la noche dónde andará Oreste, dónde andará ese tipo?²

La sensación de estar arrojado al vacío también hace que Oreste evite hablar más de la cuenta. No quiere acabar hablando de los fines y propósitos de la vida, como Paco, porque eso lo hace sentirse mal. Exacerba el sentimiento de angustia ante la vacuidad y el absurdo de su vida abocada al fracaso y la finitud. Cuando le hacen una pregunta de esas que él llama «serias», prefiere escudarse detrás del silencio, como cuando Requena le pregunta si vale la pena vivir sedentario.³

Invadido por la angustia existencial por la «amenazante pérdida de sostén en el mundo»⁴, Oreste se mueve por la ciudad como un fantasma, levitando y flotando como un globo, un montón de trapos, o simplemente como una bola líquida:

¹ **En vida**, p. 58.

² *Ibidem*, p. 118.

³ *Ibidem*, p. 102.

⁴ Alfried Längle: «La búsqueda de Sostén. Análisis Existencial de la Angustia», *Terapia Psicológica*, Vol. 23, Nº 2, p. 57.

Girando y golpeando blandamente como un tronco a la deriva dobló por Perú llevado por la corriente ya que a esa altura había olvidado la cita con Silvia. Su cabeza, porque su cuerpo era un exhausto montón de trapos, flotaba en medio de la gente igual que una mancha de aceite.

Una bola líquida que reemplaza a su cuerpo revienta debajo de su cabeza en cámara lenta y Oreste zozobra entre humores y transparencias vagamente marítimas.¹

A tenor de lo que acabamos de ver sobre la intensidad de la angustia de Oreste, podemos decir que ésta es de tipo neurótico, puesto que, en opinión de Frankl, la “sensación de flotar en el aire” es muy característica del individuo aquejado de angustia neurótica², en tanto que se siente sin suelo en que apoyarse. Oreste no encuentra sostén en este mundo que le toca vivir. No se identifica con las normas que lo rigen, no se identifica con sus instituciones, como el sistema bancario o la Iglesia. Es lo que explica la visión crítica en esta novela de la institución bancaria y del sistema económico encarnado por la severa mirada del rostro de San Martín en el billete de cien pesos³. El Banco Hipotecario aparece pintado como un panteón donde empleados fríos y distantes entierran las aspiraciones, los ahorros, la economía y la dignidad de la gente a la que tratan como números:

El Hipotecario estaba lleno de gente. Algunos formaban colas frente a los mostradores, otros esperaban sentados en los bancos como si estuvieran en una estación, que eso parece el Banco Hipotecario en el mejor de los casos y en todos los demás un panteón, esto es, un monumento funerario donde se entierran varias personas. Los altoparlantes pasaban números y a veces nombres que rebotaban contra las paredes de mármol [duras y frías].

¹ En vida, p. 50.

² Viktor E. Frankl, Op. cit., p. 242.

³ En vida, p. 106.

Oreste entregó la libreta en uno de los mostradores a una fulana que ni siquiera levantó la cabeza, estiró la zarpa y le arrebató la libreta y al rato volvió a estirla, siempre sin mirar, y los deditos se cerraron sobre el aire y en eso comprendió Oreste que debía dejar el lugar a otro.¹

No es exagerado ver detrás del intento infructuoso de Oreste de meter la mano por debajo de la pollera de Silvia, en el cine (cuando ven «Los Diez Mandamientos», y justo en el momento en el que el protagonista de la película recibe las Tablas de la Ley) y el acto erótico que protagonizan inmediatamente después de esta escena, una manifestación clara de la poca consideración que Oreste tiene para con la religión². A esto obedece la irónica mención de la imagen del Sagrado Corazón que preside paradójicamente la cabecera de la cama de la prostituta Margarita y que para Oreste tiene «cara de marica».³

Volviendo a la desgarradora situación de nuestro protagonista, hay que decir que **En vida** presenta numerosos pasajes en los que Oreste, absorto en sus recuerdos, nota cómo llega a alcanzar un hibridismo que le hace sentirse tan sólo como una idea, una especie de noción, de vaga sombra entre dos tiempos. Por esta razón, no parece estar convencido de que su historia, ese «puñadito de gestos y manoteos, ropas, alegrías y zozobras»⁴, merece ser contada; y se apropia de las historias de otros. El sentimiento de enajenación lo lleva incluso a dudar de su propia identidad, al igual que de la de Requena. Dice el narrador:

¹ **En vida**, pp. 106-107.

² *Ibidem*, p. 157.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ *Ibidem*, p. 206.

Cuando pensaba en la vida pensaba en ese otro Requena y mientras pensaba de esa manera seguramente él mismo era otro Oreste. Para ellos, el sonido de la trompeta.¹

Ese otro Oreste es el Oreste de los recuerdos, el Oreste de los pensamientos, el Oreste de las ensoñaciones, de las escapadas mentales que salpican el relato.

2 – La búsqueda de autenticidad

Si Requena y Paco parecen haber optado, como lo hemos señalado, por una actitud de mala fe que consiste en evitar fijarse en la fealdad de la realidad que los rodea, en inscribirse en el fariseísmo y las actitudes prehechas de la comedia humana, Oreste es un personaje que puede catalogarse como inconformista en cuanto que rechaza y desdeña todo lo establecido. La angustia y la náusea que supone el encuentro con la ruina son, según afirma Lamana, la condición necesaria para que queramos alejarnos de ellas. No es de extrañar, entonces, que sea este protagonista el portador de la idea de libertad². Es más: la elección de este nombre (Oreste) no es gratuita. Este personaje mítico, símbolo de la revolución libertaria, lo encontramos en **Les mouches** de Jean-Paul Sartre. En uno de los diálogos de la pieza teatral, lo vemos rebelarse contra Júpiter y proclamar su libertad³.

¹ **En vida**, p. 152.

² Manuel Lamana: **Existencialismo y literatura**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 23.

³ Dice Oreste : «Je ne suis ni le maître ni l’esclave, Jupiter. Je suis ma liberté! A peine m’as –tu créé que j’ai cessé de t’appartenir.» (Jean –Paul Sartre: **Huis clos suivi de Les mouches**, Op. cit., p. 235).

En otro momento, dice que «la vie humaine commence de l'autre côté du désespoir»¹.

La desesperación por su situación en la ciudad de Buenos Aires es entonces un condicionante para que Oreste sienta la necesidad de escapar del tedio. También, hay que señalar que esta actitud nuestro protagonista la debe a las enseñanzas que recibió desde niño de su padre. Oreste es hijo de un vagabundo, hijo de un hombre para quien la libertad es una condición primordial para alcanzar la plenitud, una necesidad para el ser humano. Recuerda el narrador en una analepsis:

Su padre se vuelve y lo mira pensativamente. «Oreste, no he sido gran cosa como padre. Hay que admitirlo. Pero quiero que entiendas esto al menos. Somos aves de paso. No levantes una casa demasiado sólida ni te llenes de cosas. Te basta con un par de alas, muchacho.»²

Esta profunda reflexión del padre sobre la metafísica de la finitud del ser humano y la concepción de éste como ave de paso en un mundo considerado como mero espacio de tránsito es la base de la gran diferencia entre la actitud de Oreste y la de Paco o Requena, quienes se esfuerzan, de manera más o menos consciente, por disfrazarse, por hacer un papel, por presentar una fachada artificial ante el mundo.

La ansiedad de Oreste es tanto más intensa cuanto que, al contrario de sus amigos, sabe que está viviendo una realidad que no le corresponde. Por

¹ **En vida**, p. 238.

² *Ibidem*, p. 45.

esta razón, «sueña con cambiar de piel e irse a la aventura, a vagar por el mundo»¹. Es que, para él, lo último que debe olvidar un hombre es cómo ser un vagabundo. Sustenta esta reflexión en su convicción de que el hombre nació vagabundo. Así, cuando Luisa le pide que hable con Marcelo porque nota que está siendo como su padre, un vagabundo, prefiriendo dar vueltas por la ciudad a ir al colegio, Oreste demuestra poca preocupación por esta situación². Pues antepone el aprendizaje por el vagabundeo al aprendizaje por la institución escolar de cuya pertinencia reniega. La importancia del vagabundeo para él explica el interés que tiene por los barcos. Como para Milo y Silvestre en **Alrededor de la jaula**, para Oreste el barco reviste un carácter simbólico positivo. Representa la posibilidad de prosperación de la realización del yo, de la liberación de las tinieblas embrutecedoras de una ciudad asfixiante, y la posibilidad de un mundo mejor simbolizado por la luz que sólo Oreste parece advertir en medio de la neblinosa ciudad:

Al fondo, donde la avenida se precipita en una grieta neblinosa por la que resbalan luces y bultos temblorosos, detrás de los galpones del dique 4, que están allí ciertamente, emergía la chimenea de un barco. Una chimenea enorme con un rumbo rojo y unas iniciales gigantescas. Aquel rincón brillaba serenamente con la última luz de la tarde, pero nadie parecía advertirlo.³

En esta novela, como en todas las narraciones de Conti, el allá es siempre el espacio del deseo, el espacio deseado y prometedor de una mejoría de las condiciones del aquí. La visión del pailebote en San Fernando constituye el detonante de su realización de la necesidad de marcar una

¹ Nilda S. Redondo: **Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión**, Op. cit., p. 89.

² **En vida**, p. 73.

³ *Ibidem*, p. 68.

ruptura, una invitación a salvar las barreras de la alienación y de la vida desgarradora. Este momento clave para la evolución psicológica de Oreste es recordado de la siguiente manera:

Una o dos veces había estado a punto de oír ese sonido. Aquella tarde en un varadero de San Fernando. No recordaba cómo había ido a parar allí. Vio en un rincón la figura herrumbrosa de un viejo pailebote. Y aquello, vaya a saber por qué, la luz, la tarde y ese maltrecho y abollado esplendor pareció recordarle algo que había olvidado hasta ahora y que, con todo, era absolutamente primordial. Por lo menos entendió que hasta entonces había estado perdiendo el tiempo o que estuvo caminando a ciegas todos esos años, la vida. Y fue así que levantó la cabeza y aspiró el aire frío de la tarde y en el momento que esa gran verdad estaba por entrar en él, una voz o la bocina del tren o el mero perfil de una nube le hizo olvidar todo, antes de recordarlo.¹

Ese mismo sonido parece seguirlo obstinadamente invitándolo a dar el salto, a liberarse de las cadenas de la soledad para él tan bonaerense. Resurge en sus momentos de soledad y angustia, de debilidad emocional, de vacío; como en aquella noche que pasa en compañía de algunos amigos:

Y después estaba aquella noche y Oreste Hacecosas y Carlitos Linari y Lalo Campi, ahora lo recuerda a Laro, y hablan ellos de grandes cosas y Lalo dijo que se marchaba a Venezuela y Carlitos que se iba a poner a tocar el clarinete para toda la vida, y de golpe se sintió tan solo, tan Buenos Aires y tan noche que salió al balcón y se persignó en la frente para acordarse de su madre, que hacía lo mismo cuando no entendía algo del mundo, para acordarse del principio y comenzar de nuevo en alguna forma, y fue ahí que oyó el sonido, lo oyó esa vez, pero estaba demasiado borracho para entenderlo y menos para seguirlo y se inclinó sobre la baranda y vomitó.²

¹ En vida, p. 152.

² Ibidem, pp. 152-153.

Si los barcos simbolizan la liberación, los marineros son, de alguna manera, el ideal del yo para Oreste. Prueba de ello es su admiración para con los chicos del «Gaviota». Además de ser unos vagabundos, de ser personajes que viajan constantemente descubriendo puertos y tierras, también parecen alegres, dan la sensación de felicidad. De ahí la insistencia en la canciones que entonan y las fiestas que montan, prostitutas incluidas.¹ Como los barcos, los trenes de larga distancia también ponen a Oreste «de un humor vagabundo»². La simple vista de uno de estos trenes despierta y remueve en él el deseo de vagabundear, de huir de la corrosión.

Es necesario subrayar, sin embargo, que, aunque el protagonista de **En vida** siempre ha pensado en irse de la ciudad alguna vez, es a partir del encuentro con Margarita y su estancia en la casita de madera de la prostituta cuando empieza a preguntarse por qué sigue en la ciudad de Buenos Aires. Es a partir de este momento cuando toma plena conciencia de la necesidad imperiosa, de la obligatoriedad para él, de exiliarse. Así lo cuenta el narrador:

... pensó por primera vez entera y completamente y preguntó qué hacía allí, en medio de toda esa gente, mientras existía ese hueco perdido en la mañana...³

Oreste anhela un viaje hacia lo primitivo, sueña con una vuelta a una vida en contacto con la naturaleza, lejos de la civilización moderna que no hace más que embrutecer al ser humano. Pues, piensa en esas tierras

¹ **En vida**, p. 11.

² *Ibidem*, p. 36.

³ *Ibidem*, p. 36.

cuando, planeando las vacaciones con su familia, le llega el turno de decir adónde le gustaría ir:

Oreste, que ha esperado su oportunidad, saca a relucir aquel viejo paisaje que había recortado del Life. Entre lentos sorbos de vino y complacido de su voz recorre una vez más aquella reluciente playa de las Samoa o Fénix o Manihiki, saluda con una inclinación de cabeza al grupito de nativos, a la izquierda, y luego se encamina resueltamente hacia la choza que asoma por debajo de las palmeras, a la derecha, se demora un momento en las sombras de la galería, extiende la mano y empuja la puerta roja...¹

Interesa destacar el momento muy freudiano en el que Oreste sueña que está en una de estas islas con playa de arena blanca y casa con techo de paja, en compañía de su padre y del gordo Primo². También es significativo ese otro sueño que hace en las dependencias del Banco Hipotecario donde se pone de manifiesto su desgarró existencial en contraposición con la omnipresencia, en las islas, de la luz, sinónimo de plenitud:

La playa brilla ahora tan cerca y ve la orla de las olas cuando se enrosca y se sume en la arena. Las palmeras ondean detrás de un vapor plateado por encima de aquel largo resplandor que se arquea suavemente en las puntas... El navegante solitario Oreste Antonelli partió hace dos veranos del puerto de Buenos Aires a bordo de aquella leve balandra siguiendo la confusa derrota de viejas y embrolladas cartas y después el emplumado rastro de las estrellas. Recién ahora siente todo el fastidio y la miseria que dejó atrás y el antiguo Oreste se desprende como un pellejo y hay una alegría que nadie puede alcanzar si no ha muerto en esta forma. Nadie cree en estas islas y él mismo ha dudado en el tiempo que vivió entre los hombres. Pero ahora que están allí y la fina quilla raspa la arena, ¿qué importa la tristeza? ¿Qué importa Oreste?

¹ En vida, p. 162.

² Ibidem, pp. 177-178.

Una bolita de fuego se enciende en el centro de su estómago y asciende rápidamente hasta su garganta. Despierta.¹

No es exagerado ver en estas recurrentes ensoñaciones señales de lo que Freud llama «sueños de angustia»² en la medida en que traducen las obsesiones de Oreste aquejado, como decíamos, de una neurosis existencial, de una falta de adecuación de su yo con su ideal de yo. Los sueños del protagonista son la manifestación del resurgimiento en los momentos de reposo de sus deseos reprimidos. Siente que algo en su interior lo llama a la aventura, pero no se atreve a dar el paso, a tomar su destino en mano. Desde este punto de vista, Oreste representa al típico individuo moderno que, según Fromm, tiene miedo a la libertad y busca «camino para rehuirlo»³. El narrador sintetiza sus vacilaciones de una manera bastante gráfica:

La luz volvió a cambiar y sin embargo Oreste no se movió de donde estaba. La gente corría hacia su destino sin desviarse una pulgada. Él, en cambio, sintió que podía cruzar la calle o no, que podía torcer a un lado u otro, que podía o no volver a su casa.

Oreste vuelve a su casa.⁴

Una decisión que finalmente tomará el protagonista, dándole la espalda a su casa y su familia, aunque intenta regresar en una ocasión, tras semanas de ausencia. Pero, cuando se acerca a la puerta y ve a su hija Susana entrar, da media vuelta y se aleja de su casa. Oreste se acobarda ante la idea de tener que afrontar la mirada de sus hijos, de tener que darles explicaciones.

¹ En vida, p. 107.

² Sigmund Freud: **La interpretación de los sueños**, Barcelona, Planeta –De Agostini, 1985, pp. 606 y ss.

³ Erich Fromm: **El miedo a la libertad**, Buenos Aires, Paidós, 1978, p. 29.

⁴ En vida, p. 183.

Por esta razón, suplica a Margarita que diga a Marcelo, quien había salido a buscarlo, que no sabe nada de él. A pesar de esta actitud de cobardía, Oreste está convencido de haber tomado una decisión justa en cuanto que es la expresión de su libertad, un acto de rebeldía por el que rompe con su pasado y con lo que Georg Simmel llama el «imperativo categórico»¹. Una convicción que le lleva a opinar que su hijo lo entenderá como él, en su día, entendió que su padre se marchara por segunda vez a bordo del Morris Cowley modelo 26 del tío Ernesto, otro vagabundo². Dice el narrador que Oreste piensa que Marcelo

Tal vez un día, cuando a su hora él también recuperara los fantasmas y las sombras, terminase por reconocer este paisaje y al hombre que acaso por primera vez había escogido algo en la vida.³

Oreste tipifica el comportamiento de una personalidad neurótica en relación con sus amantes: atracción y repulsión, amor y odio al mismo tiempo⁴. En el rechazo a Luisa y la atracción por Margarita hay un trasfondo relacionado con la angustia que sufre por la ausencia de la casa familiar y su madre. Él mismo ve en la imagen de Margarita en su casona la figura de su madre en el pasillo del hogar familiar en el pueblo. Al mismo tiempo que sustituye a la madre, Margarita también sustituye a la mujer y a los hijos de Oreste.⁵ Ella también ve en Oreste la figura de su padre. Pues, se establece

¹ Cf. Georg Simmel: **La ley individual y otros escritos**, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 86-91.

² **En vida**, pp. 190-191.

³ *Ibidem*, p. 213.

⁴ Cf. Sigmund Freud: **Paranoia y neurosis obsesiva**, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 199-200.

⁵ El comportamiento de Oreste tiene su parangón en **La vida breve** de Onetti, donde Brausen abandona a su mujer y «se trueca, de repente, en el amante de una prostituta». Anita Arroyo, *Op. cit.*, p. 268.

entre estos dos personajes una especie de doble relación edípica que ataca los cimientos de la moral social.

Conviene decir que es muy significativo el que el terraplén que alberga la casa de Margarita sea donde Oreste empieza a ver las cosas de otra manera.¹ Los vecinos de Margarita son para Oreste, otra gente, aunque no sabe dónde está la diferencia. Eso quizá se explique por que Oreste ve en la casa de la prostituta la actualización de la casa de la infancia perdida. A través de ella, se transporta al universo familiar, al pueblo que representa para él el paraíso perdido, su verdadera obsesión. El ingreso en la casa puede verse como la vuelta al antro materno, a la protección, de un Oreste anheloso de un refugio, de un arca de Noe² en el que pueda protegerse del gran refugio que representa la ciudad:

Los estantes forrados con papeles, los tarros con calcomanías, el pájaro y la manzana de yeso coloreado, una gran mancha de humedad, el cielorraso de hardboard, la tulipa de reflejos nacarados. La cocina enlosada, la pava, la olla a presión, el aparador, el botellón de agua, el Primus. La heladera, la lámpara de querosene, un par de llaves.

Su madre se asoma a la puerta de la cocina y grita ¡Oreste! ¿Qué voz tenía su madre? Está probando un barrilete con la silueta de un pájaro. El armazón es de mimbre y en lugar de papel lleva liencillo colorado. [...] ¡Voy, ma! Voy!...³

El que Oreste decida pintar las paredes de la casita de Margarita de color damasco y la puerta de color rojo, como la choza de su imaginaria isla,

¹ «También los tipos de la tele ahora parecen distintos», dice el narrador. **En vida**, p. 195.

² Señalemos que la imagen de la casa de Margarita, crujiente y espaciosa, que se sacude como una barcaza a cada paso de tren, es bastante significativa para Eduardo Romano y justifica esta imagen del arca. Cf. Eduardo Romano: «Estudio preliminar» de Haroldo Conti: **Cuentos y relatos**, Op. cit., p. 17

³ **En vida**, pp. 149-150.

participa de su intención de hacer de este lugar su isla de libertad, aunque no renuncia a su viaje. Desde este punto de vista, podemos afirmar que la casa de la prostituta no es más que un sustituto, una especie de máscara de la isla soñada. Por lo cual, se puede pensar que es un mero espacio transitorio ya que, si bien tiene uno de sus objetivos cumplido –salir de la ciudad –, el otro, el del viaje, sigue intacto. Le falta seguir el camino abierto por Paco, quién se marcha a Río Grande al darse cuenta de haber estado equivocado toda su vida. Pero, siente en lo más hondo de su ser lo que los psicólogos llaman una *herida narcisista*, al experimentar la imposibilidad de satisfacer su deseo de ser-más-ser, al verse incapaz de escapar de la angustia de ser-en-el-tiempo.¹

Hay que dejar claro, para resumir, que el desarraigo existencial de Oreste no es fruto de una exclusión, de un rechazo que la sociedad ejerce sobre él. Al contrario, es consecuencia de su no identificación con todo el sistema económico, social y cultural. **En vida** ofrece muchos guiños contra el sistema imperante. La de Oreste es la historia de un hombre rebelde que repudia todos los elementos constitutivos de los cimientos de la moral conservadora y que está en una parpetua búsqueda de una identidad propia.² Es la de un hombre que quiere exteriorizar un combate interior, concretizar o consumir ese divorcio con la sociedad capitalista y la moral católica; ese divorcio que lleva arrastrando –lo veremos– desde la infancia o

¹ Fadricio de Potestad y Ana Isabel Zuazu: **Conciencia, libertad y alienación**, Bilbao, Editorial Desclée Brouwer, 2007, p. 160.

² Según Fromm, la búsqueda de un sentimiento de identidad es «tan vital e imperativa, que el hombre no podría estar sano si no encontrara algún modo de satisfacerla.» Erich Fromm: **Psicoanálisis de la sociedad contemporánea**, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [1956], p. 57.

que, quizás, le viene de herencia. Así es cómo hay que entender el que Oreste abandone trabajo, casa, familia y, por consiguiente, sus prerrogativas de padre y marido para trasladarse a vivir en la costa con la prostituta Margarita, dejando libre paso al egoísmo y al goce individualista.

B –LOS VAGABUNDEOS DE ORESTE

Hemos visto en el apartado que precede cómo la desgarradora relación de Oreste consigo mismo y con la realidad bonaerense genera en él una angustia vital que lo conduce a una búsqueda existencial. En estos momentos de crisis, Oreste, perdido en medio de la vorágine, trata de trascender la realidad mediante el vagabundeo. Transita Buenos Aires y la costa trazando una especie de callejero y dejando una visión crítica de la ciudad ante la alienación del individuo.¹ De esta manera, la imagen de Oreste nos envía a la figura del “flâneur” baudelairiano en la capital francesa del siglo XIX descrito por Walter Benjamin². Mediante el desplazamiento, pues, se produce una especie de acceso al espacio público que posibilita una construcción del mapa de la ciudad, una cartografía basada en los itinerarios de Oreste. Como vagabundo, éste se expone a una tiranía del espacio exacerbada por el resurgimiento de las vivencias del pasado dignas de ser recordadas. Se establece así una relación causal entre este conflicto con la ciudad y la irrupción del proceso mnemónico. Fernando Rosemberg traduce muy bien esta idea al afirmar que,

Como para huir de tanta monotonía, [Oreste] vagabundea por la ciudad, de día y de noche. Pero la ciudad es también gris y opresiva. Otro recurso es la imaginación y el ensueño: la huida hacia la infancia, el recuerdo del padre y el tío, seres vagabundo y casi fantasmales.³

¹ En esto, Conti se inscribe en la línea trazada por Roberto Arlt en, entre otras novelas, **Los siete locos**, donde Erdosain camina por la ciudad de Buenos Aires cargado de la angustia de una vida de alocada aceleración hecha de fracasos. Oreste también recuerda a la figura de dos caminantes solitarios de Juan Carlos Onetti: Víctor Said de «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (1933) y Balbi de «El posible Balbi» (1936). Cf.: Rocío Antúnez Olivera: «El Buenos Aires literario de Juan Carlos Onetti» en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma de México. Mayo 2004 [en línea]: <http://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/antunez.pdf>

² Cf. Walter Benjamin: **Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo**, Madrid, Taurus, 1972, pp. 49-83.

³ Fernando Rosemberg, Op. cit., p. 520.

En este segundo apartado del estudio de **En vida**, analizaremos las incidencias de los vagabundeos, las “flâneries”, de Oreste en la novela y en la visión de la ciudad de Buenos Aires, antes de interesarnos por la importancia de los recuerdos, las ensoñaciones y la imaginación en la configuración de la personalidad del protagonista, y su impacto en la organización del discurso del relato.

1 – Oreste: un “flâneur” bonaerense

El “flâneur” es un elemento fundamental en el pensamiento de Walter Benjamin. Es un nuevo tipo de héroe, producto de la modernidad, a través del cual el lector accede a una visión intimista del espectáculo urbano. En su análisis de este tipo social, Benjamin parte de las obras del escritor francés Charles Baudelaire. Según él, el integrante del grupo del “Boulevard” ha sabido captar muy bien los rasgos característicos de los individuos marginales y asociales segregados por una ciudad de París en plena efervescencia. Además, Benjamin dice que, como paseante que deambula por las calles de la ciudad mirando o viendo el espectáculo que ésta le ofrece, el “flâneur” puede llegar a ser, a su pesar, un detective; lo cual legitima, de alguna manera, su deambular ocioso. Así, su sensibilidad registra el «tempo» de la gran urbe¹, consiguiendo así una visión más certera de la esencia de una modernidad caracterizada por lo fugaz, lo transitorio y lo superficial. Como extraño entre los extraños, el “flâneur” se encuentra en una

¹ Walter Benjamin: **Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo**, Op. cit., pp. 55-56.

posición privilegiada para descubrir esta fugacidad, transitoriedad y superficialidad que anidan en la modernidad.¹

Si el Boga de **Sudeste** es un vagabundo del río, Oreste es un vagabundo de la ciudad cuyo “deporte” favorito consiste en deambular por la urbe sin saber realmente qué es lo que lo mueve. Pues, de la misma manera que para él la luna es un barco celestial, también se siente como un barco que navega por la ciudad, arrastrado por aguas que no controla. Una actitud que, según se desprende de la lectura de la novela, le viene de herencia y que parece decidida a perpetuarse. Vemos a un Oreste consciente de su parecido con su padre y del de Marcelo con su abuelo. Además del parecido en el plano físico (la nariz abultada), el padre de Oreste también les ha “pegado” a él y a Marcelo ese humor vagabundo que tenía. Por esta razón, para dar con su hijo, lo busca en los sitios en los que a él mismo le gustaría estar y lo encuentra con absoluta facilidad.

Es este humor vagabundo que le viene del viejo el que hace que Oreste sea muy propenso a dar vueltas por la ciudad sin rumbo fijo. A veces, sale con un destino al que no llega nunca porque simplemente se olvida de ello. En sus ratos libres, se limita a vagar por Buenos Aires, parándose a hablar con vagabundos y gente marginal. Así es cómo, cuando sale precipitadamente de su oficina para acudir a la cita con Silvia, nunca llega a dicha cita. Pues, aturdido por las luces de la gran ciudad, los grandes edificios y el ir y venir de los autos, Oreste hace un largo periplo que lo lleva hasta la Costanera y la zona portuaria donde se para a hablar con viejos

¹ Cf. David Lyon, Op. cit., p. 66.

pescadores, antes de dirigirse, todavía más aturdido, a su hogar.¹ Sintetiza muy bien esta personalidad del protagonista la siguiente frase del narrador:

[Oreste] Bajó a los trancos hasta el 9 de Julio y allí se detuvo como a la orilla de un río sin saber muy bien por qué estaba ahí ni qué venía después.²

Es muy interesante ver cómo los desplazamientos del protagonista son aprovechados por el narrador para ofrecer una descripción de la ciudad, para elaborar una especie de guía urbana, sobre todo si nos atenemos a la minucia con la que describe dichos desplazamientos y la atención que presta a los edificios, los monumentos y las calles, y la insistencia en su historia en algunas ocasiones. En la construcción de la cartografía bonaerense, el proceso de plasmación de las impresiones y la subjetividad de Oreste es imprescindible para dar una visión totalizadora de la ciudad que pueda reflejar y explicar no sólo sus relaciones con dicho espacio, sino sus propias angustias. Al adoptar su perspectiva (volveremos sobre esto), el narrador ofrece un discurso impregnado de subjetividad y una visión a la vez desconcertada y repulsiva de la capital argentina en un tono entre exasperado, melancólico y humorístico.

Como en las novelas anteriores, en ésta también aparece esa dicotomía entre el espacio del río recubierto de un halo de luces, símbolo de plenitud y la libertad, y la ciudad recubierta de su manto de sombras y ruinas que reflejan el desgarró del hombre que la habita. Leamos la novela:

¹ **En vida**, pp. 46-55.

² *Ibidem*, p. 182.

Allí está el río sin sombras ni veladuras, atravesado por un gran resplandor. La ciudad, en cambio, asoma a la izquierda como un embrollado y neblinoso montón de ruinas que se pierde a lo lejos bajo un crespón de humo.¹

Como lo refleja ya esta cita, en las descripciones de la ciudad, el narrador no escatima en calificativos negativos y violentos. A eso obedece la insistencia en la oscuridad que el sol con aspecto «enfermizo»² o las melancólicas luces artificiales de la noche no consiguen borrar.³ Pero también, la presencia permanente de las tinieblas y las sombras perfila claramente la lucha de Oreste orientado a hallar una luz que marque su salida de un mundo insatisfactorio. La ciudad aparece como una «muralla de sombras»⁴ o como un pozo de sombras donde también se mueven sombras:

La ciudad [...] es un pozo de sombras con algunas luces movedizas y un resplandor sobre el río. A la derecha, al final de un desfiladero de edificios descoloridos con grandes grietas de sombras está su casa. ¿Cuál es su casa?⁵

Los vagabundeos de Oreste también nos permiten descubrir un espacio grisáceo cubierto de una neblina que convierte las cosas en meras siluetas que se escurren, se borran y vuelven a resurgir constantemente. Es muy significativa la insistencia casi obsesiva del narrador en este ambiente. Una insistencia que traduce de manera evidente las obsesiones del protagonista:

¹ **En vida**, p. 80.

² *Ibidem*, p. 110.

³ «Oreste descendió a la ciudad que resollaba en la noche con un millón de ruidos y si bien esto no es más que una frase en su loca cabeza el corazón le dio un alegre puñetazo cuando saló a la calle y un soplo de viento vagabundo trajo el olor del río. Las luces parpadeaban encogidas en grandes nichos de sombras y encorvadas siluetas surcaban el aire empañado de otoño. Arriba, las frías estrellas se deslizaban en el fondo de un río oscuro entre pálidas riberas de cemento.» *Ibidem*, p. 46.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 179.

El tiempo sigue. Gris sobre gris. A nadie se le ocurre que pueda cambiar alguna vez. El sol de alguna manera también gris. Oreste saluda a los vecinos grises, a los grises pasajeros de trenes grises.¹

La neblina cubre el río y, más arriba, la estación y arriba de todo el cielo. Los focos de la estación todavía están encendidos. Se hinchán y se borran como grandes manchas de aceite y cuando vuelve a mirar se han borrado del todo y ve tan sólo unos pliegues más oscuros y después de un rato ve definitivamente los plátanos y el tanque de agua y el muelle.²

El viento también participa del ambiente inhóspito por el que se desplaza Oreste. De pronto, irrumpe trayendo olores agrios y a barro podrido, ruidos y malhumor; de pronto se aleja como asustado por el propio ambiente del que participa:

El viento trajo una voz de falsete que cantaba a lo Genaro Salinas. Reventó de pronto sobre sus cabezas sobreponiéndose a una maraña de zumbidos y después el viento se la llevó.³

La visión negativa de la ciudad es tanto más importante cuanto que, para Oreste, tiene rasgos humanos negativos. Buenos Aires aparece en **En vida** con una «cara de bronca»⁴. Desde la zona portuaria, el protagonista la ve como agotada, jadeando del estrangulamiento al que la tienen sometida las nubes y las paredes grises de edificios desordenados en medio del alboroto y la oscuridad.⁵ Los desplazamientos de Oreste por Buenos Aires le

¹ **En vida**, p. 210.

² *Ibidem*, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁵ Son bastante reveladoras estas líneas de la novela: «Después de la avenida, aparecen las paredes desteñidas de los diques que se elevan en el aire con un empujoncito a cada uno de sos pasos. La ciudad se detiene jadeando a sus espaldas. Desde aquí no es más que un montón de grises y desordenadas paredes con algunas grietas oscuras que cambian de lugar. Sucede que aquí el aire resulta más liviano y la luz más intensa...». *Ibidem*, p. 78.

permiten constatar sus edificios grandes, altos e impresionantes que tanto asustan a su padre, sus hoyos, sus paredes grises, sus polvorientos jardines y parques zoológicos de puertas mugrosas, moradas de animales viejos y achacosas, sus librerías subterráneas con olor a frito y libros también subterráneos, y sus vidrieras que parecen diapositivas y proyectan violentamente sus productos en la cabeza de los transeúntes.¹

El sentimiento de tedio, de asfixia de los personajes en la ciudad se refleja en la descripción del espacio y el ambiente por el que transita el protagonista. En efecto, son frecuentes, por ejemplo, los pasajes en los que el narrador se sirve de símiles violentos, de un lenguaje que traduce muy bien el potencial avasallador de la gran urbe y la violencia de la situación de estos personaje. A modo de ilustración de lo que acabamos de decir, citamos esta descripción de la avenida 9 de Julio, donde las luces de los coches y los semáforos ejercen su violencia sobre los transeúntes:

Cruzó la 9 de Julio a las zancadas ejecutando una verónica frente a una Volkswagen que entró y salió de la noche como un tejo encendido. Los letreros chorreaban espesas rayas de colores soldándose en una franja de fuego que se quebró sobre su cabeza cuando se detuvo o, mejor dicho, trepó como un grupito de náufragos que rodeaban el semáforo. La cara del tipo que tenía al lado cambió del amarillo al rojo. Oreste se tocó el sombrero, confundido, y el tipo sonrió rojamente sobre un fondo de caras y nucas igualmente rojizas. Los coches, es decir, un atropellado rumor de engranajes y ruedas y fosforescencias los cercó y los apartó y si la luz no cambia seguramente los habría reventado. Verde. La cara del tipo se endureció con un siniestro resplandor de kriptonita y Oreste saltó detrás de las espaldas verdes.²

¹ **En vida**, pp. 36-37.

² *Ibidem*, p. 48.

El motivo del túnel destacado en **Alrededor de la jaula** vuelve a aparecer en **En vida**. La calle Florida aparece como «un túnel submarino de formas y colores evanescentes» que bloquea un pedazo de cielo negro sobre el «resbaladizo horizonte de cabezas que se hunden y levantan como las teclas de la Olivetti»¹ y la estación de Retiro es un «túnel de reflejos azulados abierto a la noche»².

En sus vagabundeos, Oreste se muestra muy sensible a las mercancías de las tiendas cuyas vidrierías representan, de alguna manera, todo lo que él aborrece. Pues, la vidriería de corbatas de seda salvaje, la de Luisa con sus bagatelas, la de Roxane con sus botellas y frascos con líquidos resplandecientes, o la del Tío Remus representan para el protagonista el reflejo del sojuzgamiento del hombre a la cultura del consumismo extranjerizante impulsada e impuesta, a veces, por la televisión y la publicidad. Pues, la tienda del Tío Remus, por ejemplo, está llena de

...todo el arsenal de los tipos de la TV: la escopeta relinger, la irascible pistola de Mike Hammer. Una reproducción en escala reducida de un viejo «clipper» surcaba el fondo de la vidriera. Era una figura leve y ensimismada y el hecho de que estuviera en poco apartada del resto de las cosas no parecía casual. «La nueva escuela. Para Melbourne sesenta días.»³

A Oreste también le llama la atención el sinnúmero de anuncios. Éstos van de los carteles de las paredes a los rótulos en la estación del «Expreso Rojas», pasando por las propagandas publicitarias o las reivindicaciones

¹ **En vida**, p. 50.

² *Ibidem*, p. 205.

³ *Ibidem*, p. 72

sindicales. Ve la ciudad como un gran anuncio, y sus paredes se le echan encima, cubiertas como están de afiches.¹

Sus paseos dejan ver, pues, una ciudad de Buenos Aires caótica y sometida a la tiranía y los caprichos de la tecnología. Los personajes tienen que abrirse paso entre el desorden, el ruido y los olores. Este mismo ambiente, Oreste lo encuentra también en el edificio en el que vive, anegado por los ruidos ascendentes y descendentes del ascensor, el olor a tortilla de papas, la tiranía del automático de escalera, los bramidos de los televisores de los vecinos, etc.²

Es muy interesante ver cómo la ya evocada dicotomía entre la ciudad de Buenos Aires y el interior de la Argentina se traslada a sendas gentes. En oposición con los pasajeros de «rostros alegres»³ de los trenes de larga distancia, dispuestos a partir hacia tierras del interior, lejos de la vorágine, los que viven y trabajan en la ciudad aparecen como infelices, zombis, personas que parecen enfermos. El narrador los presenta como autómatas de «rostros imprecisos»⁴, pendientes de los horarios. Parecen desprovistos de personalidad individual, casi deshumanizados. Los pasajeros de los trenes, por ejemplo, llevan casi todos los diarios del día, refugiándose en la prensa como único medio de comunicación, ya que renuncian a relacionarse los unos con los otros. De la misma manera, parecen tener comportamientos uniformados. Actúan como movidos por meros instintos:

¹ **En vida**, p. 95.

² *Ibidem*, p. 159.

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ *Ibidem*, p. 205.

Cuando el tren penetró en Retiro los tipos cerraron los diarios y saltaron de los asientos como si todos al mismo tiempo hubieran recibido una patada en el culo. Oreste, para no ser de menos, corrió también hacia las puertas y después la marea lo arrastró hacia los grandes portones en medio de un barullo colosal.¹

Advertimos en **En vida** un deseo por parte de Conti de poner al desnudo la patética condición del ser humano que, a veces, busca con cobardía o timidez comunicarse o anunciarse para paliar la soledad.² Es que reina entre la gente de la ciudad un clima de desconfianza mutua, una especie de rechazo de la comunicación, una negación consciente e inconsciente, sobre todo, de relacionarse con el prójimo. Es lo que explica que los que trabajan en las oficinas que comparten planta con la de Oreste sólo intercambien tarjetas y almanaques a fin de año y se ignoren olímpicamente el resto del año.³ Se ve aquí una voluntad clara por parte del narrador de mostrar la paradójica situación de soledad e incomunicación de personajes que, como Oreste en la ciudad, están rodeados de gente tumultuosa pero extraña y distante.⁴ La gente de la ciudad está «llena de bronca muda»⁵, dice el narrador, quien insiste en su falta de educación, su indiferencia, su falta de consideración hacia el otro, actitudes que ponen de realce su profundo individualismo. Así vemos cómo, en la estación del Retiro,

¹ **En vida**, p. 35.

² Prueba de ello son las inscripciones en las paredes de los miserables servicios del bar Leandro Alem: «Después [Oreste] entró en el baño y meó con la cabeza apoyada contra la pared. «Coria es puto» dice un letrado trabajosamente escrito a la altura de los ojos. Más abajo hay dibujada una verga elemental y un número de teléfono.» *Ibidem*, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 39.

⁴ Irénäus Eibl-Eibesfeldt describe muy bien esta paradoja al observar que «mientras que en los grupos individualizados el temor y la desconfianza reinan solamente en las relaciones con miembros de los grupos extraños, en las sociedades anónimas desconfiamos también del individuo que está junto a nosotros (...) Por eso, la primera impresión es que no nos hemos puesto a la altura de la sociedad multitudinaria.» Irénäus Eibl-Eibesfeldt, *Op. cit.*, p. 328.

⁵ **En vida**, p. 159.

«un tipo con un par de valijas lo embistió [a Oreste] de lleno y le soltó una puteada...»¹

A tenor del carácter áspero e inhóspito de la ciudad que acabamos de describir, no es de extrañar que Oreste tenga la impresión de que todo parece animarle a emprender el camino de la huida hacia el interior del país, hacia tierras de aventuras para él extrañas:

Paseo Colón era un trazo oscuro que se hundía en dirección al sur. Siempre que entreveía en la tarde aquella perspectiva cenicienta sentía deseos de seguir en esa dirección, salvar la ciudad de un salto y recorrer las distancias silenciosas de una patria que conocía de nombre. Había oído hablar de llanuras interminables, de gringos obstinados, de un mar solemne e intemporal, pero pocas veces pasaba de la calle Venezuela.²

Pero, hasta entonces, se conformará con los recuerdos, los pensamientos y las ensoñaciones.

2 – Los vagabundeos temporales

Además del vagabundeo espacial que acabamos de analizar, el protagonista de **En vida** está caracterizado por constantes vagabundeos temporales en los que hace vaivenes entre el presente de la historia narrada y su propio pasado. Unos movimientos que traduce perfectamente la expresión «recorrió in mente»³ con la que el narrador se refiere a uno de

¹ **En vida**, p. 36.

² *Ibidem*, p. 116.

³ *Ibidem*, p. 159.

estos momentos de recuerdo y ensoñación. Los recuerdos y pensamientos de Oreste pueden verse como una manera de moverse, de vagabundear por el tiempo, por el pasado.

En esta novela de Conti, son numerosos los momentos en los que Oreste, tiene la mente en otras partes, momentos en los que su presencia es sólo física. Es el caso de cuando, estando en la ciudad, tiene el espíritu en la costa, pensando en sus amigos, en las parrandas que organizan:

La costa penetra en la mañana neblinosa, se curva como un brazo, se evapora con un brillo tembloroso. La costa está allí, detrás de esos edificios que asoman por la ventana, pero él la ve de todas maneras, inclusive ve a los muchachos sentados en el patio del Polo en el verano del 67, el día que echaron al agua a la «Dichosa Madre», y está el Juan y ellos ríen y cantan y él es casi uno de ellos, esos tipos que no ha vuelto a ver pero le decían «che, flaco», «hermano» y después se fueron, todos se van y él casi se va también si no hubiese sido que casi se queda, que es su manera de irse y quedarse.¹

Se desprende de esta cita que **En vida** ofrece una profunda reflexión sobre la temporalidad. El recuerdo, como parte integrante del yo del protagonista en cuanto que éste define y reelabora su personalidad y la realidad por y a través de la reactualización del tiempo perdido, constituye una base de reflexión sobre la importancia de la temporalidad en el ser humano y las posibilidades que ofrece.

Para Oreste, todo es recuerdo². El tiempo es la suma de todos los tiempos como él mismo es la suma de su pasado, su presente y su futuro. Si

¹ **En vida**, p. 85.

² *Ibidem*, p. 145.

para él Luisa tiene «una forma ausente de estar en el mundo»¹, es porque cuando la observa, la ve con los ojos del pasado, con la memoria, con el recuerdo de ese tiempo y lugar fijados para la eternidad por la cámara Contax. A tenor de las numerosas “flâneries” mentales del protagonista, se desprende de la lectura de **En vida** que él también tiene una forma peculiar de no estar estando y de estar no estando. Sin embargo, hemos de decir que el tiempo con el que más se identifica es el pasado porque él es puro recuerdo. Dice el narrador al respecto:

Este sábado tampoco vino Paco. Este sábado no es el día de hoy, que puede o no ser sábado, sino un día de la memoria. A Oreste se le nace en la cabeza en cualquier momento y cada vez importa menos el día de afuera porque a esta altura es más recuerdo que otra cosa y así puede vivirlo de nuevo cuantas veces quiera y es por eso que este sábado no vino Paco.²

Se opera en Oreste una especie de pugna entre el pasado y el presente. Muchas veces, su pasado hace una irrupción en su presente y algunos gestos parecen repeticiones de gestos antiguos, unos «deja-vu». Las más de las veces, este pasado recuperado pertenece al universo familiar, como cuando, yendo en el coche de Paco, tiene, por un momento, una breve reminiscencia de sus viajes en auto de su tío Ernesto:

Trata de incorporarse o lo piensa al menos o, mejor dicho, algo que es él confusamente repite un viejo gesto, alarga una mano en el hueco cálido y crepitoso del Morris Cowley modelo 26 del tío Ernesto treinta años atrás.³

¹ **En vida**, p. 160.

² *Ibidem*, p. 186.

³ *Ibidem*, p. 22.

Según los psicólogos, existen en la vida de cada ser humano acontecimientos que ocupan un papel especial ya que cumplen la función de delimitadores en la organización de lo que ellos llaman la memoria autobiográfica. Dichos acontecimientos suelen tener una carga afectiva intensa y son recordados con gran claridad, incluso en sus detalles.¹ La cita anterior describe sin duda uno esos sucesos. De hecho, Ruiz-Vargas señala que el efecto de “Reminiscencia” consiste en el aumento en el recuerdo de sucesos autobiográficos en personas de cuarenta años y más. Cuando llegan a esta edad, empiezan a recordar hechos de su vida ocurridos, sobre todo, en los últimos diez a treinta años, es decir, en su infancia o juventud.² Ruiz-Vargas sugiere que la justificación de este proceso de revisión de la propia vida con el concurso de los hechos de la vida pasada debe buscarse en algún aspecto social y psicológico de las vivencias de las personas.³

En el caso del protagonista de **En vida**, el desgarró existencial y el humor vagabundo explican su tendencia a transportarse a menudo hacia su pasado para rescatar momentos y espacios que se actualizan y se confunden con el presente formando un tiempo híbrido. Desde este punto de vista, coincidimos perfectamente con el análisis de Nilda S. Redondo según el cual el de Oreste es un tiempo circular en el que el pasado regresa y se reactualiza constantemente en el presente, creándose una superposición de

¹ José Ma. Ruiz-Vargas: **Psicología de la memoria**, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 378.

² *Ibidem*, p. 374.

³ *Ibidem*, p. 375.

tiempos y espacios.¹ En **En vida**, pues, se superponen el espacio del pasado del protagonista y el espacio de su presente, el espacio de la ciudad:

Oreste baja a los trancos por la calle Venezuela, que es una calle abierta en su memoria. [...] Es una mañana fresca y limpia. Al fondo, detrás de la avenida, asoma la cresta oscura de un elevador. Más atrás todavía el cielo de otoño desciende sobre el río.

En otra mañana que se confunde con ésta en su cabeza Oreste camina en un callejón de tierra en las afueras del pueblo. Es igualmente una mañana fresca y limpia. El gordo Primo marcha a su lado. El bueno del gordo. Caminan con pasos sueltos, el gordo un poco detrás. Oreste lleva colgado una honda del cuello y el gordo un rifle de aire comprimido y una bolsita con comida. El gordo apura el paso para alcanzarlo. A veces está al lado y a veces es tan sólo el recuerdo del gordo. Oreste se detiene y el paisaje, que gira y se mueve con él, se detiene también...

Cruza la avenida a los saltos y se vuelve rápidamente entre los coches porque de pronto tiene la impresión de que alguien lo sigue. Permanece un instante en el refugio temblando de excitación.²

Los recuerdos resurgen empujados por los mecanismos de la memoria autobiográfica. Dice el narrador al respecto lo siguiente:

En fin, que una cosa trae la otra y esas cosas, con ser tan simples, se brotan de toda clase de recuerdos y uno se vuelve y se atraviesa y recompone a cada paso las sombras.³

Los mecanismos mnemónicos de Oreste son, repetimos, una reacción a su situación de desarraigo en la ciudad. Pues, según Madan Sarup, «Los

¹ Según Redondo, «Oreste se ha quedado en un tiempo circular en el que todo se repite. A medida que se avanza en la narración el pasado, el presente y el futuro se van colocando en una misma dimensión en el relato. Se dice que todos son tiempos de la memoria y que la memoria tiene la potencia de hacer presente con la misma fuerza de vida que la propiamente llamada realidad. [...] La ruptura con la sucesividad cronológica de pasado, presente y futuro también es una ruptura espacial: en las narraciones de Conti, los lugares se superponen, son antes y después a la vez.» Nilda S. Redondo, Op. cit., pp. 97-98.

² **En vida**, p. 78.

³ *Ibidem*, p. 157.

extranjeros con frecuencia parecen suspendidos entre una tradición que ya han abandonado y el modo de vida que le niega obstinadamente el derecho a entrar»¹. El recuerdo del pueblo abandonado intenta convertirse en el mejor antídoto contra el desarraigo. La nostalgia y la vuelta al pasado de la infancia ocupan un lugar destacado en el desarraigado; porque, como subraya pertinentemente José Ramón Marra-López, es donde están

la tierra que lo vio nacer, los padres, el primer amor, las innumerables imágenes que no se olvidan y que permanecen grabadas en nuestra alma o que resurgen inexorables y dolorosas, ante la apasionada nostalgia, ante el obstinado y apasionante recuerdo del desterrado.²

Los elementos del pasado se actualizan mediante el concurso de los sentidos, es decir, a través del contacto de los sentidos con aspectos de la realidad circundante del protagonista. Jung denomina «sugerencia» o efecto de «gatillo» cualquier estímulo sensorial que activa el proceso mnemónico³. Así, la simple escucha de la voz de Silvia por el teléfono es el «gatillo» provoca el disparo de la máquina recordatoria que se traduce en el relato en una analepsis sobre un encuentro carnal con la mujer una tarde de otoño:

Dijo, trató de decir «Silvia, querida» mientras un pequeño mecanismo dentado reculaba, volteaba y encajaba precisamente en cierto lugar de su cabeza y soltó un juego de slides: el rostro ojeroso de Silvia, un par de manos largas y nudosas, la portada de un disco de Roberto Menescal, una tarde de otoño con árboles de arena y un cielo amarronado como la piel de Silvia, sus piernas agudas y líquidas que se abrían y cerraban en el aire.⁴

¹ Citado por David Lyon, Op. cit., p. 67.

² Citado por Javier Sánchez Zapatero: «Memoria y literatura: escribir desde el exilio», *Lectura y Signo*, 3, 1, 2008, p. 440.

³ Carl Gustav Jung: **El hombre y sus símbolos**, Barcelona, Luis Caralt Editor, 1976, p. 32.

⁴ **En vida**, p. 43.

Observemos aquí el uso del símil tecnológico no sólo como una manera de hacer un guiño irónico sobre el tecnicismo que obsesiona a la sociedad moderna, sino también como prueba de que el arranque de la máquina recordatoria de Oreste no es un mecanismo consciente, pero depende de estímulos.

De la misma manera, el olor agrio que desprenden las paredes de la casa de Oreste le trae a la mente el olor polvoriento de la casa de su abuela y, a partir de ahí, el recuerdo de la misma casa y sus familiares:

En mitad del pasillo siente el olor que brota de las paredes y probablemente de ellos mismos. Es un olor más bien agrio, producto de las comidas y las barritas de sahumerio que Luisa quema justamente para evitarlo.

Recuerda el olor polvoriento de la casa de su abuela, más intenso, a medida que uno se acercaba a la sala de recibo, la misma temible sala donde la velaron. Recuerda asimismo el simple y confortable olor de la casa de los viejos. En lugar de Ema, ve la silueta borrosa de su madre y, más claro, la mesa de pino sobre la que amasaba los tallarines después de retirar el hule y cubrir las tablas con una capa de harina. Cuando traspone la puerta inclusive ve a su madre por completo. Su cuerpo se comba en el hueco del televisor y el resplandor del espejo borra una parte de su rostro pero ve claramente su animosa sonrisa, que es casi toda su madre. Viste el mismo traje que usó el día que enterraron al tío Ernesto. Él dice Ma, porque últimamente habla más con los ausentes, dice Ma, ¿dónde está el tío? Es una pregunta tonta porque el tío no ha muerto para él, jamás ha de morir, y entonces pregunta algo que nadie puede saber ni ahora ni nunca tratándose de ese vagabundo del tío Ernesto. En eso consiste la tontería.

Ema cierra la puerta tras él. Oreste pregunta por los muchachos...¹

¹ En vida, p. 38.

Se ve claramente que la imagen de la madre está muy presente en los recuerdos del protagonista de **En vida**. El simple hecho de que Margarita le pregunte a Oreste si se ha mirado la cara ya es motivo para una actualización de la figura de la madre en cuanto que es la misma frase que solía escuchar de ella:

Es curioso. Aquella es una frase de su madre. «Oreste, ¿te has mirado la cara?», «Oreste, mírate la cara.» ve en el aire su cara de nabo, no está, ni tampoco aquella sino un resumen de su cara que no parece tener historia.¹

Ya hemos visto en las páginas anteriores que Oreste asocia la felicidad, la plena vida con su etapa de infancia en el pueblo. Cuando sueña o piensa en estos momentos, lo hace con «una tremenda nostalgia por ese tiempo muerto»² y esa melancolía que lo caracteriza, y nota trágicamente que hace mucho que ha dejado de vivir³. También hemos visto que el espacio de la costa representa, de alguna manera, una reproducción del pueblo. Es lo que explica que, al mirar del terraplén donde vive Margarita, recuerde estos momentos de la infancia, haciendo una especie de transposición de los cuerpos⁴ proyectándose él y sus amigos de entonces en uno de los baldíos que separan las casitas:

A ratos se quedaba dormido y cada vez que despertaba era una noche distinta. En una de éstas vio a lo

¹ **En vida**, p. 24.

² *Ibidem*, p. 138.

³ Földényi, hablando de la melancolía, dice que «La tristeza y la profunda cavilación se convierten en sus principales características: la melancolía es al mismo tiempo explicación de la existencia con pretensiones de poseer una validez general e inclinación individual, al mismo tiempo una fuente incontestable para juzgar el mundo y un mero estado de ánimo». Lázló F. Földényi: **Melancolía**, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1996, p. 164.

⁴ Cf. Jacques Lacan: **Seminario 8. Transferencia**, Op. cit.

muchachos que jugaban en el baldío. El gordo Primo de arquero y el flaco Arostito de centro. Se movían en silencio y saltaban por el aire como en cámara lenta debajo de una luz muy blanca. No alcanzaba a ver contra quienes jugaban. Se pasaban la pelota interminablemente alentándose con grandes voces y ademanes, aunque no alcanzaba oír nada. Al fin se puso nervioso y comenzó a gritarles, animándolos. No había otra cosa por delante, sólo los muchachos que corrían por un lado a otro en una pálida claridad, corrían y corrían, y eso era toda la vida.¹

Del mismo modo, cuando está en la casa de Margarita, nota cómo se opera una transposición de cuerpos que lo devuelve a la casa familiar treinta años antes, con la imagen del cuerpo de la madre y la figura del padre vagabundo que se resume en pura ausencia.² En la mente del protagonista, la imagen de la casa del pueblo es imborrable. Según Bachelard, «todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos comprometido, son en nosotros imborrables.»³ Por esta razón, «la casa natal está físicamente inscrita en nosotros.»⁴

Es necesario señalar que los amigos y familiares de Oreste aparecen en sus recuerdos como meros tipos, meras estampas que parecen eternizarse en un tiempo inmóvil. La imagen del padre de Oreste aparece como un leitmotiv en la novela y simboliza el campo, el pueblo y sus caminos y, por consiguiente, toda la inmensidad salvaje y polvorienta que ofrece la posibilidad de realizar algo trascendental para él: el vagabundeo. Al mismo

¹ **En vida**, p. 196.

² *Ibidem*, pp. 198-199.

³ Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p. 42.

⁴ *Ibidem*, p. 48. Bachelard opina que «la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre (...) Sin ella el hombre sería un ser disperso.» *Ibidem*, p. 39.

tiempo, representa la conciencia rural, la conciencia del hombre del interior que desconfía del progreso, de la tecnología y de la altura de los edificios.¹ El tío Ernesto también tiene en la novela la figura de un vagabundo. Aparece siempre asociado a su Morris Cowley modelo 26 con el que recorre territorios.

Recordemos que el recuerdo no sólo sirve para reactualizar el pasado, el tiempo y el lugar perdidos, sino que pone al descubierto las dificultades y los problemas del presente del protagonista, o sea, la situación de desgarró existencial en que se encuentra. El recuerdo de la voz de la madre², por ejemplo, se contrapone automáticamente al presente del protagonista y evidencia el sentimiento de desposesión de Oreste privado del seno materno. La reactualización del pasado por el protagonista exacerba el sentimentalismo y la melancolía. Melancolía y añoranza de tiempos y personas que parecen haber «desaparecido por alguna torpeza, por algún error y que, naturalmente, jamás volverían a repetirse»³. Nostalgia de un tiempo perdido que aumenta su sentimiento de vacío.

No obstante, Oreste siente que tiene una ventaja sobre su hijo, Marcelo, porque dispone, por lo menos, de una historia en el pueblo que regresa a él constantemente en forma de recuerdos. Estos recuerdos son la única manera para él de paliar el tedio, de escaparse, aunque por algunos

¹ Dice el narrador que «Siempre que miraba esa torre se acordaba del viejo. Habían subido una vez, en el 47, y el viejo se pegó un susto fenomenal. Todavía en aquel tiempo veía la ciudad con ojos de forastero. Oreste, se entiende, porque su padre lo fue toda la vida.» **En vida**, p. 36.

² *Ibidem*, p. 96.

³ *Ibidem*, p. 12.

instantes, de la quejumbrosa y asfixiante superficie de la ciudad y transportarse al reino de la infancia, al pueblo de sus años felices. Por esta razón, le apena la situación de Marcelo, quien ni siquiera tiene una remota posibilidad de disponer, cuando tenga su edad, de un recuerdo agradable porque la ciudad no da para eso. Buenos Aires acaba con toda esperanza. Dice el narrador al respecto:

Habla del día de mañana. Las palabras le saltan a chorros pero no pone atención. Piensa por primera vez en qué consistiría realmente la vida de Marcelo. Él, Oreste, ha poblado su infancia con todos esos recuerdos que cada vez cobran una luz distinta. A decir verdad podría pasarse el resto de su vida repasando aquella minúscula historia. Pero Marcelo ¿qué mierda va a recordar el día de mañana? ¿El departamento de Venezuela, ese olor melancólico cada vez que se abre la puerta, las calles anónimas de aquel barrio con edificios repetidos en distintos tonos de grises, uno que otro paseo de la costanera, las fieras aburridas del Nacional, las interminables discusiones de los viejos, alguna visita al Zoológico, alguna película de guerra?¹

Es necesario subrayar que, de la misma manera que la entrada en contacto de los sentidos con elementos del espacio o una simple evocación excita la memoria asociativa de Oreste, también provoca el despertar, como en la cita anterior, de un fecundo proceso imaginativo que lo transporta, esta vez, al mundo de sus ensoñaciones:

El Grupo Cuatro de la Brigada Light tocaba «Matilda». El redoble de los bongós con 6 cabezas de grabación le infundieron (sic) un ánimo selvático y así trepó la escalera a los saltos cubierto de plumas y pintarrajos.²

¹ En vida, pp. 83-84.

² Ibidem, p. 165.

También, después de leer un pasaje de la revista del Ejército de Salvación, «El Cruzado», Oreste, aunque poco interesado por los asuntos religiosos, se deja llevar con ansiedad y subjetividad, pero también con gran dosis de ironía, por elucubraciones y ensoñaciones. Se imagina como misionero itinerante, sin morada fija, llevando la Buena Nueva a tierras lejanas:

Por un instante se imaginó como Capitán Oreste. Trotaba por los pueblos llevando las noticias del Reino. En eso se parecía a su padre, a los mandarines y los viajeros de la infancia y a toda esa gente vagabunda que anda por la tierra. Ya había un regocijo por ese lado. Nada lo ataba. Ni morada, ni trabajo, ni pena, ni alegría. Alegría de atar, la que envejece y crea espejismo. Todo lo que tenía que hacer ahora era tocar la trompeta y anunciar las nuevas. A veces le bastaba con tocar la corneta y el sonido de Dios golpeaba en el corazón de los hombres. Dios era esa vida plena, no otra cosa. Algunos que habían esperado sentados en su tristeza se ponían de pie con un salto y echaban a caminar sin volver los ojos, porque el que vacila por su morado no es hombre para estos anuncios. La Buena Nueva tiene pies ligeros. Pero no fatiga ni aturde porque es una necesidad constante y un júbilo interior. Esto decía el buen capitán Oreste que marchaba como el rey David detrás del Arca, tocando y bailando.

¿Y quienes, entre otros, caminaban a buen paso detrás de Oreste? Pues los grises hermanos Requena y Monteverde; Paco y Roque, que parecía sonreír por primera vez; Juan y Pino, que no arrastraba los pies. Y, cerrando la marcha, el enardecido clarinete de Carlitos Linari que anunciaba el Reino en el mejor estilo «cool» de Buddy De Franco.¹

A modo de cierre de este capítulo, resumiremos diciendo que a través de sus vagabundeos espaciales y temporales el protagonista busca salir de sus cárceles interiores. Pueden leerse como una prefiguración ritual de lo

¹ En vida, pp. 113-114.

que Octavio Paz llama «la búsqueda de ese centro sagrado del que fuimos expulsados»¹ y la «nostalgia del cuerpo del que fuimos arrancados».² Pero no encuentra la salvación, la eternidad que anhela. Todos sus vagabundeos resultan vanos. Es un buscador que no encuentra, un fracasado. De ahí, la absurdidad de su condición. Esperando salvación, siempre halla soledad y sed de infinito. Su deseo se hace así más fuerte y más infinito, y su angustia más honda.

¹ Octavio Paz: **El laberinto de la soledad**, Madrid, Cátedra, 1998, p. 356.

² *Ibidem*.

C – EL NARRADOR: DIALÉCTICA DE LAS POSICIONES Y DISPOSICIONES

En la elección de este título, nos hemos inspirado en un apartado de **Las reglas del arte** de Pierre Bourdieu, donde analiza el grado de influencia mutua que se ejercen las posiciones del artista o narrador y las disposiciones (discurso y forma) de la obra de arte¹. Según el pensador francés,

las disposiciones asociadas a un origen social determinado sólo se cumplen especificándose en función, por un lado, de la estructura de los posibles que se anuncian a través de las diferentes posiciones y de las tomas de posición de su ocupantes, y, por otro de la posición ocupada en el campo, que (...) orienta la percepción y la valoración de esos posibles: Así pues las mismas disposiciones pueden llevar a tomas de posición estéticas o políticas muy diferentes según el estado del campo respecto al cual tienen que determinarse.²

El problema de las posiciones y disposiciones es un elemento muy significativo del discurso narrativo de **En vida**. En efecto, la lectura de la novela revela constantes variaciones de la distancia entre perspectiva del narrador y perspectiva del protagonista. Además, estas variaciones no sólo se deben a imperativos discursivos, sino que también actúan a veces sobre el mismo discurso del narrador imprimiéndole forma y subjetividad. Sin embargo, el narrador de esta novela asume e incorpora en su discurso, por lo general, la interioridad del protagonista y sus conflictos existenciales con la realidad. Ambos se encuentran en el mismo campo, diría Bourdieu.

¹ Pierre Bourdieu: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 393-396.

² Ibidem, p. 393.

1 –Acercamiento: narración subjetiva

Como en **Alrededor de la jaula**, en **En vida**, el narrador heterodiegético adopta una perspectiva interna, la de Oreste, el protagonista principal de la novela. En general, el narrador no avanza ningún dato que no provenga de los pensamientos y las sensaciones visuales, olfativas y auditivas del protagonista sobre el espacio narrado. Así es cómo las marcas temporales, por ejemplo, están a cargo, como en **Sudeste** o en **Alrededor de la jaula**, del paso de medios de transporte o de bocinas de barcos o fábricas; o, simplemente, de las indicaciones de los relojes de la calle:

La locomotora dejó de andar y el chico se fue.
Según el reloj de Burberrys eran las seis menos cuarto.¹

De esta manera, el narrador tiende a incorporar y hasta asumir como suyas propias las reflexiones del protagonista. Sus palabras se confunden con los pensamientos de Oreste, hasta el punto de que el lector tiene la impresión de que aquél habla por boca de éste, asumiendo y compartiendo con él las mismas inquietudes. Esto se resiente en el discurso del narrador donde, a veces, los pensamientos de Oreste se infiltran en medio de las descripciones sin que exista lo que Seymour Chatman llama «señal»², es decir, una frase o expresión introductoria del orden de «Oreste pensó». Tenemos un ejemplo de ello cuando, después de cenar, Oreste se queda

¹ **En vida**, p. 158.

² Seymour Chatman: **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine**, Madrid, Taurus, 1990, p. 214.

tendido en la cama del dormitorio con los ojos dirigidos hacia el cielo de la noche, fumando y pensando en los amigos de los fines de semana:

Mientras los ruidos en la casa cedían y se espaciaban confundiéndose en amortajados rincones fumó un cigarrillo tendido en la oscuridad del dormitorio. El recuadro azulado de la ventana colgaba sobre su cabeza. Una estrella resbaló lentamente sobre el borde del marco.

A esta hora Pinoambulaba entre las mesas Las Palmas con un par de jarros en las manos. Paco saluda desde la puerta. Roque levanta la cabeza y sonríe brevemente a un Oreste ubicuo y nocturno. Entran aquellos lindos tipos del «Gaviota». El flaco con la piel oscura y el pelo alborotado empuña la guitarra y canta Berimbau.

La estrella vaciló un momento. Luego comenzó a deslizarse hacia abajo como una gota de miel.

Berimbau me confirmeu
Vai ter de amor
Tristeza, camará.

Luisa entró en el cuarto y encendió la luz del velador.¹

El que el narrador parece identificarse con el protagonista y asumir el discurso de éste se resiente en el texto de la novela en la recurrencia del discurso indirecto libre, del monólogo citado y del monólogo narrativizado:

Iba a tratar de llamar a Roque. Pobre Roque. El asunto del impuesto podía esperar como había esperado hasta ahora. Era algo impersonal y majestuoso con un día fijado por el destino y no precisamente por Oreste. ¿Qué hacer con Silvia? Un tema para después de las siete.²

Como se ve en esta cita, este tipo de discurso se da, las más de las veces, cuando el narrador quiere reflejar las inquietudes profundas del

¹ En vida, p. 76.

² Ibidem, p. 61.

protagonista. Se acerca así a lo que Seymour Chatman considera como discurso de las interioridades¹. Es lo que explica la recurrencia en él de interrogaciones y exclamaciones:

[Paco] No era como Requena. ¿En que andaría ese alegre mamarracho? Recordó el asunto de las fotos y sonrió vagamente.²

Oreste [...] dijo Roque en lugar de Borsani cuando discutió con Requena, dijo que el asunto de Roque estaba terminado, ¡Dios me perdone!, y que sólo faltaba ajustar algunos detalles.³

Media hora después Oreste trepaba a los saltos la bochornosa escalera para caballeros, ¡mierdacasimemato!, de Alem y Corrientes, falta un piso, 7º a la izquierda, el cigarrillo me caga.⁴

Dieron luz verde y cruzó Leandro Alem de un raje aunque no tenía el menor apuro. Este hijo de puta casi me arranca el zapato. ¡No es nada!⁵

El sentimiento de vacío que caracteriza a los personajes destiñe no sólo en el espacio, sino también en el tono con el que lo describe el narrador. Porque, como señalan Fabricio de Potestad y Ana Isabel Zuazu, toda percepción de la realidad circundante es aprehendida inevitablemente en relación al Yo percibiente, por cuanto la percepción supone trascender a la cosa percibida y este objeto de la percepción es experimentado, sentido, comprendido por el Yo⁶. Pues, «toda aprehensión emocional de un objeto

¹ Seymour Chatman, Op. cit., p. 195 y siguientes.

² **En vida**, p. 151.

³ Ibidem, P. 162.

⁴ Ibidem, p. 163.

⁵ Ibidem, p. 159.

⁶ Fabricio de Potestad y Ana Isabel Zuazu: **Conciencia, libertad y alienación**, Bilbao, Editorial Desclee Brouwer, 2007, p. 57.

que causa miedo, ira o tristeza, no puede darse sino sobre una total alteración de la realidad.»¹ Es que Oreste se enfrenta a la agresividad del espacio urbano con su subjetividad como único punto de aprehensión. Así, las fronteras entre su yo (observador) y el espacio (observado) se borran, produciéndose un condicionamiento mutuo entre lo observado y la observación.² Es lo que explica que muchos pasajes aparecen descritos con una gran carga de melancolía. Una melancolía que se traduce, gracias al concurso de la metáfora y la metonimia, en la fuerte presencia del lirismo, sobre todo cuando se insiste en la plasticidad del ambiente:

El río es una oscura canaleta perforada por quebradizas muescas de luz que cambian de lugar y se funden al final en una plácida grieta fosforescente. Los faroles pasan sobre su cabeza uno detrás de otro pero un par de cuadras más adelante se dan alcance y se arraciman al fondo de la calle licuándose en un resplandor incierto hacia el cual caminan.³

La música viene por el aire como un pájaro solitario y pasa sobre su cabeza, sobre la casa rumorosa. Cuando se aleja queda el recuerdo de la música.⁴

Oreste está de pie junto a la ventana, frente al vidrio empañado. Las gotas se cargan de agua y luego atraviesan el vidrio velozmente, dejando una huella brillante que se empaña con lentitud.

[Oreste] Limpia un trozo de vidrio con la mano.

Afuera el agua chorrea por las paredes, rebota sobre el asfalto, reptando oscuramente por el negro cauce de las cunetas.⁵

¹ Fabricio de Potestad y Ana Isabel Zuazu, Op. cit., p. 56.

² Para Jung, en el tipo sentimental introvertido la percepción de la realidad inmediata se basa en la participación de la subjetividad. La excitación objetiva deja pasar una disposición subjetiva. Así el factor subjetivo invade la percepción sensible y la despoja de su carácter intrínsecamente objetivo. Carl Gustav Jung: **Tipos psicológicos**, Op. cit., p. 171.

³ **En vida**, p. 19

⁴ *Ibidem*, p. 210.

⁵ *Ibidem*, p. 103.

El espacio de **En vida** se convierte entonces en el correlato del movimiento subjetivo del protagonista. Mediante el ambiente, el lector accede al ámbito cerrado de la conciencia del personaje y descubre el sufrimiento de éste al contemplar el desvanecimiento de su individualidad en la ciudad. Así, el lector ingresa no sólo en el ámbito del conflicto del individuo metropolitano con la realidad circundante, sino en la realidad misma de su subjetividad. Se produce entonces una especie de identificación especular entre protagonista, narrador y lector.

Al lado de pasajes cargados de lirismo melancólico, aparecen en esta novela de Conti párrafos muy escuetos en los que el escritor parece optar por el despojamiento del discurso del narrador, quien, por la misma, da la impresión de estar tan agotado y aturdido como el protagonista. El despojamiento del lenguaje también se explica por la visión negativa de la ciudad donde la vida está limitada por una regulación y una automatización que tanto aborrece el autor. Así, el despojamiento lingüístico, el lenguaje telegráfico y juguetón con el que se hace referencia a los semáforos refleja claramente esta situación de desgarramiento del personaje despojado de su libertad por una ciudad demasiado regulada:

Corrientes. Roja.
Leyó al derecho y al revés un letrero pegado a la
nariz, sin entender una palabra. [...] Era él quien reconocía
las cosas y cambiaba de humor con sólo tenerlas cerca.
Verde.
Su cuerpo se ladeó suavemente al tomar la curva
de la plazoleta Pedro Mendoza [...].
Hipólito Yrigoyen. Verde.¹

¹ **En vida**, pp. 205-206.

La perspectiva adoptada por el narrador justifica también el poco dominio que parece tener sobre la materia narrativa. En efecto, su dependencia o identificación con la perspectiva de Oreste explica las muestras de debilidades en lo que se refiere a su autoridad en la transmisión del discurso textual. Pues, la realidad circundante se nos ofrece difusa, con contornos borrosos y los objetos que la componen parecen levitarse como consecuencia de la opacidad que vive el personaje. El narrador se encomienda entonces a la adivinación, las deducciones, las interpretaciones de los actos de los personajes y las suposiciones. Es lo que explica la contaminación de la novela de expresiones o locuciones dubitativas y supositivas como «tal vez», «posiblemente», «por lo visto», etc. Citemos algunos ejemplos al respecto:

Oreste alargó una mano hacia margarita que se había sentado en el suelo pero no llegó a tocarla. Tal vez dijo Margarita porque ella se volvió y le sonrió de aquella manera lastimosa y después apoyó la cabeza en una de sus piernas.¹

– ¿Qué pasa ahí atrás? – gritó Paco al parabrisas mientras el coche se embalaba en dirección al puente. Nadie respondió. Posiblemente se refería al músico que había dejado de cantar.²

Requena comenzó a cantar también, en esta forma sumida y meditabunda que por lo visto era su manera.³

Hay veces en que el narrador dubitativo y titubeante vuelve sobre su propio discurso para matizarlo o aclararlo. Se corrige constantemente;

¹ **En vida**, p. 151.

² *Ibidem*, p. 32.

³ *Ibidem*, p. 137.

rectifica y reelabora su discurso dando la sensación de estar en busca de la palabra o el verbo exacto, mostrando sus límites como autoridad suprema del relato, como autoridad infalible. Desde este punto de vista, podemos equipararlo al «narrador no fidedigno» descrito por Wayne Booth¹, en cuanto que se pone en el mismo nivel que el lector implícito y parece construir el relato al mismo tiempo que lo transcribe. Éste es, sin lugar a dudas, un procedimiento por el que Conti quiere traducir, mediante la confusión del narrador, el sentimiento de desarraigo y confusión que caracteriza al protagonista Oreste.

Leyó o mejor recorrió la última frase con los ojos y se detuvo en la palabra «perder»...²

Italo trajo dos botellas de tinto reserva y a partir de ahí las cosas se volvieron confusas. Mejor dicho, no confusas sino demasiado precisas pero sin revelación, al menos la habitual, unas con otras.³

Dijo, trató de decir «Silvia, querida»...⁴

Los letreros chorreaban espesas rayas de colores soldándose en una franja de fuego que se quebró sobre su cabeza cuando se detuvo o, mejor dicho, tropezó con un grupito de náufragos que rodeaban el semáforo.⁵

Trata de incorporarse o lo piensa o, mejor dicho, algo que es él confusamente repite un viejo gesto...⁶

¹ Según Booth, un narrador no es fidedigno cuando sus valores divergen notablemente de los del autor implícito, cuando hay elementos del resto de la narración que entran en conflicto con su sinceridad o la credibilidad de los datos que avanza, o cuando se contradice con el autor implícito. Wayne C. Booth: **La retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch, 1978, pp. 148-149.

² **En vida**, p. 88.

³ *Ibidem*, p. 134.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁶ *Ibidem*, p. 22.

En otras ocasiones, las correcciones del discurso del narrador tienen una función irónica. Es el caso de cuando se quiere poner de relieve la locuacidad del gordo Sixto frente a la taciturnidad de Oreste:

Estaban hablando, mejor dicho, el que hablaba era el gordo, de la brótola a la asturiana, el tema al que ha ido a parar a propósito de las setas salteadas ya que, un rato antes, al hablar del pato a la bordelaise el gordo mencionó las setas salteadas...¹

En todo caso, los titubeos traducen las dificultades del narrador para describir y conocer de manera fidedigna la realidad. Una dificultad que se explica por la incertidumbre epistemológica característica de la crisis representacional en el pensamiento moderno.

2 – Seudoalejamiento: “narración oculta”

Si está demostrado que el narrador de **En vida** es heterodiegético con focalización interna, hemos de señalar que no faltan ocasiones en las que salta las barreras y, como en las novelas anteriores, hace su incorporación en el relato. Así, marca, en cierta medida, un acercamiento hacia el protagonista o el campo de éste, convirtiéndose su discurso en una «narración oculta o elidida»². Dicha incorporación se verifica, por ejemplo, cuando el narrador se da las licencias de emitir juicios mediante el uso de una adjetivación tendenciosa:

¹ **En vida**, p. 125.

² Según Chatman, en la narración oculta o elidida, «oímos una voz hablando de sucesos, personajes y escenario, pero el propietario permanece oculto en las sombras discursivas.» Es un mecanismo por el que un hablante externo cita los pensamientos de los personajes en forma indirecta. Cf.: Seymour Chatman: Op. cit., pp. 212-214.

Encendió un cigarrillo y aspiró una asquerosa bocanada que le llenó las tripas de humo. Emma hablaba a gritos, la desgraciada.¹

Como en la segunda frase de la cita que precede, en las corporizaciones del narrador dentro del relato, es recurrente el uso de los epítetos y atributos injuriosos para valorar a los personajes. Así es cómo leemos que Requena es un «hijo de puta»², Oreste un «desgraciado»³ y el «miserio» Monteverde calcula sus «malditas deudas»⁴. La corporización del narrador favorece también la progresiva incorporación, en el relato, del lector implícito como destinatario de sus numerosos comentarios. Un lector implícito que se torna explícito con el surgimiento del pronombre personal «usted», desvelando así la función comunicadora del narrador, además de la narrativa:

El ciudadano Oreste Antonelli pateo la calle con cara de amargado tan semejante a cualquiera de esos tipos, los tipos, que usted ni siquiera levanta la vista cuando pasa a su lado. Así son las cosas.⁵

Esta función comunicadora del narrador de **En vida** propicia también otra función: la metalingüística, la metanarrativa. En efecto, son numerosos los pasajes en los que el narrador observa pausas para, en un ejercicio metalingüístico, justificar lo que acaba de decir. Unos ejercicios que en ocasiones sirven para dar un toque de humor grotesco al relato:

Ema era un alma solitaria como Roque, pero tenía eso que llaman alegría de vivir. No podía decir que Roque no

¹ **En vida**, p. 61.

² *Ibidem*, p. 40.

³ *Ibidem*, p. 41.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵ *Ibidem*, p. 63.

la tuviera pero Ema la tenía con toda seguridad. Se hubiera entendido con Paco. La alegría de vivir quiere decir, entre otras cosas, que le gusta el asunto, de manera sencilla e inocente.¹

Alguien lo tocó en un brazo. Un tipo, naturalmente, pero es necesario decirlo porque parecía una de esas representaciones en yeso de la circulación de la sangre, flaco, pálido y lleno de venas.²

Cayeron abrazados en el vacío, lo cual es una forma poética de expresar la situación porque donde cayeron realmente, según todas las apariencias, fue en aquel sofá de raza superior que por lo visto había cambiado de lugar.³

Es necesario destacar que la corporización del narrador y la recurrente autocorrección pueden verse como algunas de las manifestaciones de la novelización del discurso de la oralidad. Muchos pasajes de la novela recuerdan los mecanismos discursivos de la tradición oral. Desde este punto de vista, es muy ilustrativo lo siguiente:

Ya era extraño que estuviese allí pero, a más, el sol ladeado de la tarde encendía brevemente el caserón por encima de techos ya oscurecidos. Bueno, no estaba ya. Tenía, que conste, un tejado de pizarras en forma de bonete, tragaluces verdaderos, cresta, florones de remate y una veleta con figura de acróbata que resplandecía con el sol.

Los muchachos de la obra trabajaban como negros pero siempre estaban alegres. Se pedían las cosas a los gritos, de un piso a otro, y bromeaban también a los gritos. Es saludable.⁴

¹ **En vida**, p. 62.

² *Ibidem*, p. 69.

³ *Ibidem*, p. 168.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

Otro aspecto muy de destacar en el lenguaje adoptado por Conti en esta novela es la asunción, no sólo del imaginario social de los personajes descritos, sino también de su propio lenguaje. En efecto, la novela está salpicada de expresiones y giros idiomáticos que pertenecen al registro de lo coloquial o popular. Llama la atención la fuerte presencia de vulgarismos, de expresiones groseras: tener «una cara absolutamente de culo»¹ o poner «cara de culo»², cruzar la calle «a los pedos»³ o «de un raje»⁴, darle a uno «en los forros»⁵, «el espíritu jodón de Requena», etc

¹ **En vida**, p. 85.

² *Ibidem*, p. 187.

³ *Ibidem*, p. 110.

⁴ *Ibidem*, p. 159.

⁵ *Ibidem*, p. 150.

IV – MASCARÓ, EL CAZADOR AMERICANO

Como queda dicho en la primera parte de nuestro estudio, el período que transcurre entre la publicación de **En vida** y la aparición de **Mascaró, el cazador americano** coincide con momentos de intensa revulsión en el paisaje sociopolítico argentino. La inestabilidad institucional, caracterizada por la sucesión en el poder de Levingston, del general Lanusse, del peronista Cámpora y del propio Perón, es exacerbada por el pilotaje a ciegas de Isabel Perón que desemboca en el golpe de Estado de la Junta de Comandantes dirigida por el general Jorge Rafael Videla. Es también un período marcado por el renacimiento de las luchas obreras, de las luchas armadas, de la represión de la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), las persecuciones ideológicas, las dificultades económicas con la subida de la inflación y la devaluación del peso. Coincide también con el Rodrigazo, el plan económico de Celestino Rodríguez que acabará de arruinar al país y encarecer los productos de primera necesidad.

Tal situación trae consigo una cohorte de frustrados e inadaptados; lo cual reactualiza el viejo debate sobre la esencia del ser argentino. Muchos intelectuales se vuelcan sobre el interior del país, no sólo en busca de la definición de lo argentino, sino también para reconciliarse con la realidad latinoamericana. En el caso de Conti, este encuentro con la esencia del ser latinoamericano se produce durante su viaje a Cuba como jurado de narrativa para el concurso de Casa de las Américas. También es valiosa, al respecto, la lectura de los textos de escritores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias o Severo Sarduy,

representantes de la nueva narrativa latinoamericana de la que se reclama la última novela de Haroldo Conti¹.

Mascaró, el cazador americano relata las peripecias de un grupo de vagabundos capitaneados por el Príncipe Patagón, Oreste y Mascaró que forman una compañía circense y recorren los pueblos del interior de las pampas argentinas y uruguayas para, con sus actuaciones, rescatarlos del olvido, la marginación y la exclusión. Pues, todas las aldeas que visitan salen de su letargo y sus moradores empiezan a ver su propia realidad con otros ojos y a adquirir un despertar, una conciencia revolucionaria. Ante tal situación, las autoridades represoras ven las representaciones del Gran Circo del Arca como actos subversivos que hacen peligrar la continuidad del Sistema. Empiezan entonces la censura, las persecuciones, las represiones que acaban de empujar a los artistas a la clandestinidad y la guerrita, es decir, la lucha armada bajo el mando, esta vez, de Mascaró, el temible bandolero.

Es indudable que este último aspecto de la novela de Conti es el que mayor interés despierta en la crítica. En efecto, muchos estudiosos ven en **Mascaró, el cazador americano** una metáfora del carácter subversivo del arte, de la resistencia popular y de la lucha armada. Nilda Redondo, en su ya citado libro, hace un análisis comparativo entre los condicionantes paradigmáticos del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) en el que militaba Conti y la praxis narrativa de éste en esta última novela y en

¹ Según Eduardo Romano (**Haroldo Conti: Mascaró**, Op. cit., p. 22), «este texto se vincula como ningún otro suyo con la producción narrativa americana de ese momento».

toda su obra¹. Si para Gilberto Valdés Gutiérrez **Mascaró, el cazador americano** es «la metáfora de la revolución, su canto y su esperanza»², Adriana A. Bocchino³ y Mario Benedetti⁴ destacan su dimensión alegórica. Para el escritor uruguayo, esta novela es una parábola con un mensaje explícito, una aventura que es «casi un pretexto alegórico para expresar y sugerir otras preocupaciones, convicciones y esperanzas»⁵. Una dimensión alegórica que no es muy difícil de encontrar en el título que Conti da a la novela.⁶

En todo caso, la insistencia por parte de la crítica en su dimensión metafórica, alegórica y parabólica refleja claramente la importancia del proceso de elaboración y estructuración del discurso de **Mascaró, el cazador americano**. Pues, la organización de la novela en dos partes, con títulos muy significativos (El circo y La guerrita), deja en evidencia el acercamiento alegórico del circo –actividad artística– y la guerrilla revolucionaria –actividad subversiva–. No es de extrañar entonces que la creación del Gran Circo del Arca, sus andaduras por los pueblos y sus actuaciones ocupen la mayor superficie en la novela, invadiendo incluso el espacio reservado a la guerrita. Pues la lucha armada se resume a breves enfrentamientos entre los antiguos integrantes del circo y las fuerzas de seguridad; y sólo aparece en las últimas páginas de la novela. Esta

¹ Nilda S. Redondo: **Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión**, Op. cit.

² Gilberto Valdés Gutiérrez: «Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida», Op. cit., p. 70.

³ Adriana A. Bocchino: «*Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti o el asalto a lo abierto», *Revista Letras*, N° 46, 1996, pp. 19-26.

⁴ Mario Benedetti: «Haroldo Conti: un militante de la vida», **El recurso del supremo patriarca**, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 89-92.

⁵ Mario Benedetti, Op. cit., p. 89.

⁶ Sobre los alcances sémióticos del título de la novela, leer el interesante análisis de Eduardo Romano en: **Haroldo Conti: Mascaró**, Op. cit., p. 22.

estructuración de **Mascaró, el cazador americano**, además de la ya evocada simbología del título –volveremos a ello más adelante- puede verse como el primer indicio de la recurrente concepción, en la novela, del circo, del arte popular, como actividad subversiva.

En el análisis de esta novela, nos detendremos consecutivamente en tres momentos: en lo subversivo y la concepción del circo como acto de subversión, en la estética del grotesco como mecanismo discursivo para configurar la dimensión metafórica, alegórica y parabólica de la novela y, finalmente, en la importancia de la intertextualidad como signo más de la riqueza discursiva de un Conti resueltamente decidido a inscribirse en los esfuerzos de sus congéneres por renovar el lenguaje literario y por “americanizarlo”.

A – EL CIRCO: METÁFORA DE LA SUBVERSIÓN

1 – Nomadismo y metamorfosis

El que **Mascaró, el cazador americano** sea protagonizada por el Gran Circo del Arca dice mucho sobre la importancia del movimiento, del nomadismo y la metamorfosis. En efecto, el circo es, por esencia, el arte en movimiento, en desplazamiento, ya que las compañías suelen ser itinerantes. Pues los artistas de circo aparecen «como pobladores nómadas [...], moviéndose y desplazándose de feria en feria, de ciudad en ciudad»¹; y la itinerancia encierra «un significado transfronterizo, donde la identidad ya no es permanente, ni rígida, ni absoluta, ni única, sino que ha de encontrarse cada noche»².

Esto explica el que todos los personajes de la novela sean vagabundos. Como seres de caminos, encuentran en el Gran Circo del Arca la posibilidad ideal para realizarse. El Príncipe Patagón se considera como un «pateador», un «pelegrino». Dice que su felicidad está en el tránsito³. Por lo tanto, se puede adelantar que, al viajar al rescate de los pueblos, también se rescata a sí mismo de la enajenación del sedentarismo. Además, el Príncipe es un idealista, un soñador que, no sólo «siente una gran atracción por cuanto cosa

¹ Carlos Diz Reborado: «El circo social como herramienta de transformación de la realidad», *Revista de Claseshistoria*, publicación digital de *Historia y Ciencias Sociales*, Artículo N° 159, 15 de abril de 2010, p.3. En línea: <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>

² Ibidem.

³ Haroldo Conti: **Mascaró, el cazador americano**, Madrid, Alfaguara, 1985, p. 232. Trabajaremos exclusivamente con esta edición, las citas aparecerán con el título de la novela seguido del número de la página o las páginas correspondientes.

se suspende en el aire»¹, sino que también tiene, al igual que el maestro Cernuda de Tapado, «alma volante»².

Como el Príncipe Patagón, Oreste es también un alma viajera. Cada uno de estos dos protagonistas encuentra en el otro su alter ego. La descripción que de él nos ofrece el narrador no hace más que reflejar dicha personalidad. Es un ser vagabundo, un desclasado en ruptura con la sociedad, un hombre que ha decidido darle la espalda al mundo moderno para orientarse hacia una vida nueva hecha de aventuras y penurias:

Éste es Oreste Antonelli, o más bien Oreste a secas. Un vagabundo, casi un objeto. El pelo le ha crecido detrás de la nuca hasta los hombros. Tiene la cara chupada y oscura, los ojos deslumbrados, una barba escasa y revuelta. Hace meses que viste el mismo capote marineró con un capucho en el que suele echar cuanta cosa encuentra en el camino. Debajo no tiene más que la camisa. También los pantalones de brin, estrechos y descoloridos, son los mismos con los que se largó al camino. Los botines están resquebrajados y rotos, el agua le entra por las suelas, pero les ha tomado cariño porque ellos lo transportan a todas partes y hasta escogen el camino.³

Oreste pertenece a la casta de los desposeídos, de los “desposeedores”. Su único equipaje es un bolso con cachivaches de poco –o casi nulo– valor material, pero que, seguramente, son de gran valor tanto sentimental como utilitario para un vagabundo como él.⁴ Tanto el bolso

¹ **Mascaró el cazador americano**, p. 222.

² *Ibidem*, p. 223.

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ Tiene en este bolso: «Un cuchillo de monte, unas botas descoloridas, una pipa con la cazuela rajada que halló en la playa, un libro descuadernado con aventuras de *Los dos pilletes*, una linterna, una brocha, una navaja, un reloj de bolsillo al que le falta la manecilla de los minutos, una pava de aluminio, una cantimplora, un costurero, un frasco de linimento, un gorro de piel, un mazo de barajas españolas, un cuaderno, una pluma de caburé dentro de una cajita de pastillas, algunos caracoles y una brújula seca. No posee otras cosas sobre esta tierra.» *Ibidem*, p. 43.

marinero como el grillete que lleva revisten una importancia y una simbología no despreciables para el vagabundo que es. El echárselo al hombro significa la clausura de un tiempo, la ruptura de una etapa de su vida y el inicio de otra. Significa el principio de un viaje, el emprender un camino hacia una vida nueva. Es que, como bien lo dice el Príncipe pensando en el Orestes de la mitología griega, este personaje de Conti tiene nombre para viaje. Un nombre que lo predestina a la itinerancia y que explica muy bien el que a Oreste, en un principio, sólo le interesa el viaje¹. Él viaja movido por el simple afán de desplazarse, de ir. Esto queda reflejado en un diálogo con el Príncipe cuando éste le pregunta qué le lleva a Palomares:

- No voy a Palmares.
- ¿A dónde entonces?
- A cualquier parte.
- ¿Dónde, hijo?
- ¡A cualquiera!
- ¿Legales?
- Oreste niega con la cabeza.
- ¿Alguna hembra?
- No. Nada de eso. Voy.²

Conviene recalcar que en **Mascaró, el cazador americano** como en toda la novelística de Haroldo Conti el viaje es sinónimo de mejoría. Representa algo positivo para los personajes en cuanto que es una huida hacia tierras mejores o, al menos, una esperanza de alcanzar en el Allí la plenitud negada en el Aquí. Así es cómo hay que entender el comentario del

¹ Conviene señalar aquí que Conti hace un trabajo muy interesante en lo que se refiere a la elección del nombre de sus protagonistas. Ya hemos reflexionado sobre el nombre del protagonista de **Sudeste**, el Boga, un nombre que por sí sólo constituye un resumen del protagonista. En la novela que estudiamos ahora, el nombre de Oreste resume también el alma viajera del personaje. En esto, Conti trabaja como Élmer Mendoza. Según el escritor mexicano, «El nombre debe ser una señal segura en la novela, un faro que el lector pueda seguir como lo ha seguido el escritor, porque el personaje opera como un organizador del discurso estético y el nombre contribuye a ubicarlo con propiedad.» Élmer Mendoza: «El nombre de los personajes», *Fórnix. Revista de Creación y Crítica*, núm. 8/9, Lima, julio-diciembre 2008, p. 245.

² **Mascaró el cazador americano**, p. 59.

narrador cuando el Lucho, desde la puerta de su pensión de Arenales, les asegura a los que están a punto de embarcar en el Mañana que tendrán un buen tiempo:

– Tendrán un buen tiempo –dice el Lucho desde la puerta sin volverse.

Habla del tiempo de ellos, los que se van, que ya no es el mismo.¹

Para Conti, el viaje marítimo es también una huida hacia otra vida, una posibilidad que tiene el hombre de “morirse” para volver a “vivirse” como otro. El mismo Príncipe lo traduce muy bien al afirmar que «El que viaja se muere más fácil.»² El motivo del renacimiento, del «parto recurrente»³ muy presente en la narrativa contiana vuelve a aparecer en **Mascaró, el cazador americano**, en el momento previo al salto de Oreste a la aventura:

Madrugada. Oreste levanta la copa y brinda. Se nace. Mañana un barco lo llevará lejos de allí, no sabe dónde, pero no hay peso ni tristeza, porque no hay ni historia ni pasado, sólo la noche, esa plenitud del tiempo donde el hombre recobra su centro. ¡Por los solos! Se pone de pie liviano como un corcho, salta un banco, rebota contra un puntal...⁴

Gracias al viaje marítimo, se opera en él un renacimiento, una especie de muerte del antiguo Oreste, del Oreste melancólico y solitario de **En vida** para dar paso a una resurrección, al resurgimiento de un hombre nuevo, con ideales diferentes. Pues, para Mircea Eliade, las aguas «simbolizan la suma universal de las virtualidades; son *fons et erigo*, el depósito de todas las

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 45.

² *Ibidem*, p. 56.

³ Julio Premat: «De la melancolía a la impunidad: la construcción del juego en la obra de Haroldo Conti», *Op. cit.*, p. 509.

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, pp. 30-31.

posibilidades; preceden a toda forma y soportan toda creación.»¹ La inmersión en las aguas simboliza la vuelta a lo preformal, la regresión a la preexistencia. Las aguas desintegran y anulan las formas. La emersión «repite el gesto cosmológico de la manifestación formal»². De ahí se deduce que «el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer.»³ El contacto con el agua implica siempre una purificación y una regeneración. La inmersión supone fertilización y multiplicación del potencial de vida. El proceso de inmersión-emersión correspondería entonces a la muerte iniciática por el bautizo que es la fase por la cual el hombre pasa para alcanzar una vida nueva y transformarse en un «hombre nuevo»⁴.

Nuestro protagonista «No recuerda casi nada de la otra vida, la de Oreste Antonelli», nos dice el narrador⁵. Despojado de su historia, de las ataduras de la otra vida, Oreste se transforma en un hombre nuevo, un hombre liviano capaz de saltar y asaltar tierras, mares y montañas; un hombre libre y listo para la aventura⁶. Se nace otro, se germina, toma viento y emprende el vuelo deviniendo así un ser a la vez híbrido y fantasmagórico, simbiosis de hombre, pájaro y árbol o madera⁷:

¹ Mircea Eliade: **Lo profano y lo sagrado**, Barcelona, Paidós, 2009, p. 97.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ **Mascaró el cazador americano**, p. 27.

⁶ Según Julio Premat, la «multiplicación magnificante del nacimiento inscribe al personaje en un plano heroico, y lo pone en relación con una edad de oro y una historia mítica, o sea lo opuesto a la mediocridad que Oreste quiere abandonar. Y no hay mejor abandono (para no decir mejor partida) que otro nacimiento: así uno está seguro de no guardar nada de una biografía rechazada. El objetivo no es más regresar al vientre materno, sino regresar para volver a la luz, renovado y ahora inmortal, lo que corresponde a un acto realizado con frecuencia por los héroes.» Julio Premat: «De la melancolía a la impunidad: la construcción del juego en la obra de Haroldo Conti», Op. cit., p. 509.

⁷ Según Gilbert Durand (Op. cit., p. 140), la verticalidad y el deseo de ascensión, de alcanzar el cielo marca una simbolización de ese anhelo de erguirse contra el tiempo y la muerte, un deseo de inmortalidad ascensional, de reconquista de un poder perdido.

El chirrido de los motores, el raspón de los garruchos al trepar la vela y el golpe del paño al tomar el viento inauguran otra vida para Oreste. De repente se vuelve pájaro y madero. Travesías.¹

La lectura de **Mascaró, el cazador americano** desvela la concepción contiana del ser humano como pura temporalidad en movimiento dentro de su espacio vital, siempre proyectado hacia los caminos. Los mismos personajes de la novela se nutren de este pensamiento. Según el capitán Domínguez, reforzado por el resto del grupo, «Uno es historia»² y la vida es un puro suceder, una sucesión irremediable de acontecimientos, de caminos; es como un barco que avanza y avanza sin parar. Por lo que hay que pasarla en celebraciones:

Todo sucede. La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? Va y va. ¿Por qué digo esto? Porque lo mejor de la vida se gasta en seguridades. En puertos, abrigo y fuertes amarras. Es un puro suceso, eso digo. ¿Eh, señor Mascaró? Por lo tanto conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración.³

Al pasar su vida en celebraciones y movimientos, estos personajes se vuelven subversivos para la autoridad. Pues, para Gilles Deleuze y Félix Guattari, el nomadismo es un acto de rebelión contra la autoridad del estado. Éste se muestra en contra de los «compagnonnages» de los cuerpos nómadas y busca “sedentarizar” la fuerza de trabajo, regular sus movimientos para asignarle directrices y conductas, ejercer su control sobre

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 57.

² *Ibidem*, p. 74.

³ *Ibidem*

ella y emplearla para la satisfacción de sus instintos de dominación.¹ Esta concepción del nomadismo aparece en la novela que estudiamos.

Para los vagabundos del Arca, «La vida es una entera travesía» en la que el ser humano erra desde el nacimiento, «ese puertito de luces tan recogido, tan breve, suceso pequeño, como todo lo que viene después.»² Vivir la vida como una travesía es asumir esta apremiante necesidad de libertad que caracteriza a los vagabundos. El vagabundeo aparece en **Mascaró, el cazador americano**, al igual que en toda la narrativa contiana, como afán de libertad, de ruptura de las cadenas y las limitaciones espaciales. Es, en alguna medida, un acto de rebeldía contra la moral de la sociedad postindustrial basada en la dominación y la posesión, un acto de «liberación incondicional para el hombre de las ciudades modernas que vive, habitualmente, como un animal en cautiverio»³. Es muy interesante, desde este punto de vista, el siguiente diálogo entre Oreste y el Príncipe Patagón:

– Yo di un portazo y le grité a la «vieja» que iba hasta el Club, pero pasé por delante del Club, el Sportivo Victoria, y seguí andando como si tal cosa.

– Ahí lo tienes. A cada rato me decía «esto se acaba ahora mismo», pero notaba cada vez que lo decía otro o por lo menos que había en mí uno que lo decía y otro que seguía pateando en medio de toda esa miseria.

– Entonces di con el camino.

– Eso es, el camino. Has usado el tono justo. Por eso sólo te reconocería como un Príncipe.

– Y encontré otros tipos que iban y venían como yo. Iban, no importa la dirección.

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: **Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie**, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 455.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 73. El ser humano es un navegante, un bogador de nacimiento, por cuanto el parto es el momento en el que se asoma al puerto de la vida. Al nacer, pues, está invitado al viaje, a la travesía. Por lo tanto, para estos vagabundos, viajar es ejercer el cometido primero del ser humano, es un acto de humanismo.

³ Eduardo Romano: **Haroldo Conti: Mascaró**, Op. cit., p. 68.

- Y te diste cuenta que los pies se te pegan a él, que no sólo es un lugar de tránsito, sino una forma de vida y entonces ya no puedes parar.
- No, no se puede.
- ¿No te alegra? Estás vivo quiere decir. El mundo te pertenece. No eres un rasposo sorete que apenas camina lo que le permite el largo de la cadena. Vas y vas, ¿eh, Oreste? [...].
- Voy y voy.¹

La pregunta retórica «¿Acaso no somos los sobrevivientes de un gran naufragio?»² dice mucho sobre su concepción de la vida sedentaria y regida por los condicionantes sociológicos, económicos, políticos y culturales como un gran naufragio. En opinión del Príncipe, uno consigue salvarse de dicho naufragio cuando decide vivir de forma auténtica, cuando alcanza liberarse de estas cadenas que lo aprisionan. Por consiguiente, para sentirse feliz y alcanzar la plenitud deseada, hay que vivir en consonancia con uno mismo, ser un príncipe, o sea, un loco, un vagabundo, dueño de su propia vida y del mundo en tanto en cuanto que la vida de uno se confunde entonces con el mundo:

- ¿Cómo empezaste esta vida?
- Cómo nací, quieres decir, porque hasta ese momento yo era un sorete cualquiera.
- ¿Qué eres ahora?
- Un Príncipe. ¿Qué te figuras? Dueño de mi vida y en cierta forma dueño del mundo, por eso me proclamo y me revisto Príncipe y puedo hacerlo con otros porque está en mí sencillamente quererlo y decirlo.
- Eres un loco, es lo que eres.
- Si no empiezas por ahí vas muerto.
- ¿Crees realmente lo que dices? Ni tú eres un Príncipe ni yo lo seré nunca. Somos un par de vagabundos, esa es la verdad.

¹ Mascaró, el cazador americano, pp. 137-138.

² Ibidem, p. 150.

– ¿Cuál es la diferencia? ¿A qué llamas un Príncipe? Empieza por ahí... Trata de hacerlo. Vamos, es más fácil.¹

Según el Príncipe Patagón, pues, es sólo siendo vagabundo, echado al camino cómo se consigue llegar a las profundidades del ser humano. El vagabundeo es entonces una especie de proceso de aprendizaje que capacita al ser humano para conocer al hombre y al mundo en cuanto que permite ver lo invisible, descifrar lo que «mora en la profundidad de la gente».²

Como instrumento de inversión de la realidad, el circo actúa como «anti-estructura que se erige frente a la rigidez sistémica de la estructura social»³ y el monolitismo, ofreciendo al artista la posibilidad de transformarse, de mutarse y reencarnarse en muchas personalidades. Es uno de los artes que mayor posibilidad de disfraces y metamorfosis ofrecen porque es ante todo un arte dramático, un arte que favorece la autorrealización y la liberación del hombre de los límites impuestos para, en una suerte de transformismo y metamorfosis, representarse en otras vidas. En él, «uno se multiplica, se redobra, se convive, en tantos y más»⁴, como Scarpa, quien puede ser sucesivamente el conde Strofance, Crosby, Dante del Alba, el señor Max. El mismo narrador lo llama «el señor Scarpa, alias Strofance, alias mister Crosby, alias señor Max.»⁵ Desde este punto de vista, el arte, al permitir romper con el monolitismo del ser, es una actividad de subversión del pacto

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 136.

² *Ibidem*, p. 147.

³ Carlos Diz Reboledo, *Op. cit.*, p. 3.

⁴ Mascaró, *el cazador americano*, p. 116.

⁵ *Ibidem*, p. 117.

social. Así, el Nuño decide formar parte del Circo del Arca como artista dramático ya que antes que «vivir una [vida] impuesta prefería representar varias voluntariamente escogidas»¹.

Uno de los rasgos más característicos del Príncipe es su capacidad de travestimiento, o sea, su gran habilidad para transformarse, cambiar de piel, enmascararse, y hacer mutaciones identitarias.² Es un hombre multifacético, polivalente, versátil, casi carnavalesco, un verdadero personaje de circo. Tiene tantas caras como profesiones. El narrador lo presenta así:

Aquel hombre que sale por partes [...] no es ni más ni menos que el legítimo Príncipe Patagón: versista, recitador, escribiente, mago adivino certificado, algebrista y, en otro tiempo, ministro.

– ¿De qué?

– Ministro. De todo. Casi emperador.³

Si el Príncipe, por ser un artista confirmado, surge en la novela con esa capacidad que tiene para hacer cambios de piel, Oreste, en cambio adquiere esta habilidad en el Gran Circo del Arca gracias, sobre todo, a las enseñanzas del Príncipe. Desde este punto de vista, podemos afirmar con Eduardo Romano que **Mascaró, el cazador americano** «es una novela de aprendizaje (Bildungsroman)» donde «Oreste es el educando»⁴. Éste tiene ya las predisposiciones para asimilar todas las enseñanzas y adquirir esas facultades “mutativas”. Pues, en «Del Reino Animal», el número que idea –

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 90.

² Él mismo lo dice cuando Oreste le pregunta por su nombre: «– El Príncipe Patagón, ¡Qué duda! Yo mismo me reconozco así hace tiempo. Al principio lo tomaba a broma, me revestía de trapos y un nombre de tamaño, para rústicos. Ahora hace rato que soy el Príncipe Patagón. ¡Soy el que soy!... En la otra vida me llamaban Requena.» *Ibidem*, pp. 59-60.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ Eduardo Romano: **Haroldo Conti: Mascaró**, *Op. cit.*, p. 22.

inspirándose en las visitas al zoológico en compañía de su padre – e interpreta, están todos los ingredientes que lo prueban. El mundo de los humanos y el reino animal, lo real y lo maravilloso, lo natural y lo sobrenatural se mezclan gracias a la magia de la imaginación fantasiosa de Oreste. Se subvierte el orden natural, se subvierten las barreras entre estos mundos. Deleuze y Guattari llaman “devenir-animal” el acercamiento del hombre al mundo de los animales.¹ El protagonista, el señor Tesero acaba transformado en cisne, que vuela o queda encerrado en la jaula del chimpancé, mientras que el señor Chimpancé se marcha tranquilamente del zoológico, como verdadero ciudadano.² En otra versión del número,

El señor Tesero fue mudando de sustancia. Se convirtió en pájaro, en pez, en oso Basilio, en ave de paraíso, la legítima, en animales extravagantes, como el bolidonte o el canuto, o de naturaleza infernal, como el tigre-urutungo. A veces echaba fuego por la boca y orejas o desaparecía por una trampa con una explosión de azufre o ascendía a los cielos colgado de un aparejo.³

El señor Tesero puede verse, de alguna manera, como un *alter ego* de Oreste si nos fijamos en que Tesero es Oreste leído al revés. De hecho, en el Jardín Zoológico de Maldonado, hacia el final de la novela, lo vemos transformarse en el señor Tesero:

[Oreste] se transfiguró en el señor Tesero. Inclusive sus ojos se acomodan a las sombras, ven ahora cosas que jamás hubiesen visto los del pobre Oreste.⁴

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, Op. cit., pp. 284-380.

² Mascaró, *el cazador americano*, p. 81.

³ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁴ *Ibidem*, p. 316.

Pero, si ya tenía latente esta capacidad de imitación por haber pasado toda su infancia en compañía de los animales del zoológico, es gracias a su paso por el Circo del Arca que consigue desarrollar plenamente esas dotes de transformismo o travestismo, de transmigración o metempsicosis, como diría James Joyce¹. Pues, en las funciones, Oreste se transmuta constantemente.²

Es que el rasgo característico del artista del circo es su versatilidad, su capacidad de transformarse, de hacer cambios de roles según las funciones. El resto de los integrantes del Gran Circo del Arca no derogan a esta regla. Según Oreste, el enano Perinola es «un cómico de primera [...]». Él solo representa, por lo menos, tres números de elemental importancia: payaso, enano y beluario. Un verdadero fenómeno, aparte de una curiosidad»³. Maruca se transforma en Sonia la Vidente o la Bailarina Oriental. El Nuño, de cocinero en el barco El Mañana, hace de Capitán Von Beck o de Alí Mahmud en el número de Carpofofo. Mascaró, hombre con muchas caras y muchas identidades, se reencarna en una serie de aliases.

La metamorfosis no se limita solamente a los personajes. Los elementos y accesorios del espacio novelesco también experimentan metamorfosis. En esta novela como en el mundo primitivo tal como lo define

¹ Leonardo Acosta: «Mascaró: metamorfosis y carnaval», *Casa de las Américas*, Núm. 244, Julio-septiembre 2006, p. 33.

² Pues, el narrador dice que «comienza de portero, sigue de linterna y termina de transformista y a veces hasta de Príncipe, sin contar laterales de *inpromptu*, deposita la pecunia que recibe a cambio de un billete con un número, una predicción y, al dorso, un consejo sobre la Santa Salud. A ratos sopla la corneta, convocante, y apalea el bombo.» **Mascaró, el cazador americano**, p. 207.

³ *Ibidem*, pp. 183-184.

Ernst Cassirer¹, las cosas no poseen una forma definida, invariable, estática; cualquier cosa puede convertirse en cualquier cosa. Es muy significativa la tendenciosa descripción del carromato del Circo del Arca. Pues aparece como una mezcla de caravana, tren y barco. Para el Nuño, es como «un barco en cuanto a paños y arboladura»². Por esta razón, llama «palo» el árbol colocado en medio de la carpa para elevar el toldo en forma de embudo.³ Es más: el carromato «cruje y se sacude como el Mañana»⁴ y «El ruido del aparejo al izar el paño [...] es el mismo alegre sonido de una vela cuando remonta al tope del palo.»⁵

Hay que ver detrás de la presencia del vocabulario marítimo, de las metáforas que pertenecen al registro de la navegación y el mar, una reactualización del universo simbólico y arquetípico de Oreste. El protagonista está obsesionado por los barcos y el mar, símbolos de libertad en el universo novelístico de Haroldo Conti⁶. El carromato del circo y el paisaje desértico del interior constituyen entonces auténticas reconfiguraciones del barco soñado y del mar, respectivamente:

El carromato trepa el médano bamboleándose como un barco. [...]

Tapado se hunde detrás del médano. Sólo quedan en el aire los golpecitos de la campana. Por delante se extiende un mar de arena. El Nuño mete a Budinetto en la

¹ Cf.: Leonardo Acosta, Op. cit., p. 33, nota 4.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 205.

³ Para Mircea Eliade, el pilar de la carpa, visto como árbol, es asimilable al «*axis mundi*», al árbol cósmico o árbol del mundo», a la unión de la tierra y el cielo. Mircea Eliade, Op. cit., p. 44.

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, p. 239.

⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁶ El arquetipo del barco planea en toda la novela. En Arenales ya, el salón de Maruca se veía como una «navecita de luces, firme, serena, muy completa invención». *Ibidem*, p. 143.

jaula y el carromato se interna en aquel mar quieto, fulgurante. Al rato lo borra el relumbre.¹

2 – Del arte a la subversión

Con esta novela, Conti pasa de lo que Antonio Torres del Moral llama una «tesis de la impotencia del individuo (puro, virtuoso, inocente) frente a la sociedad (corrompida, viciosa, culpable)»² a una literatura que pone en escena a un hombre-relacional que es instancia a la vez egoísta-individuante y altruista-solidarizante.³ El hombre-relacional no es sólo individuo, ni sólo sociedad. Es capaz de ensimismarse y asociarse al mismo tiempo. Es a la vez individuo y sociedad, es decir, protagonista y miembro del coro⁴. El Príncipe Patagón, Oreste y sus compañeros rompen sus ataduras con la sociedad para ir, en asociación, dijimos, al rescate del interior marginado.

Mascaró, el cazador americano es, en muchos aspectos, una profunda reflexión sobre el arte, en general, y el circo como arte popular, en particular. El arte aparece aquí como una actividad revolucionaria, no por decisión de los protagonistas (claro está), sino por la fuerza de las circunstancias. Pero también hay que ver detrás de las peripecias del Circo del Arca un empeño manifiesto de Conti por mostrar la capacidad del arte de liberar los ímpetus libertarios de las personas. Esta visión del arte como

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 238.

² Antonio Torres del Moral: **Ética y poder**, Madrid, Agazador, 1974, pp. 201-202.

³ *Ibidem*, pp. 195-198.

⁴ «Nuestro concepto del hombre pretende ser flexible e integral: *un ser relacional que vive en un contexto relacional*. El hombre es un ser de *estructura vectorial*, tanto hacia dentro como hacia fuera; transido por fuerzas, centrípeta la una; la otra centrífuga». *Ibidem*, p. 199.

actividad susceptible de despertar los anhelos de libertad del hombre frente al sometimiento y la explotación tiene, según Nilda Redondo¹, muchas similitudes con la línea de pensamiento marxista desarrollada por Antonio Negri. Para este pensador y activista italiano, el artista «es el símbolo de la subversión realizada y de la libertad liberada»² porque es, por esencia, un ser libre. Fromm define la revolución como «un movimiento político guiado por personas con caracteres revolucionarios» y añade que «El rasgo fundamental del “carácter revolucionario” es ser independiente, es decir, ser libre»³. Pues, todos los miembros del Circo del Arca son vagabundos, seres libres.

Si **Mascaró, el cazador americano** forma parte de lo que provoca el secuestro de Haroldo Conti y su posterior ejecución⁴, eso se debe no sólo a la recurrencia en ella de elementos que demuestran claramente esta concepción del arte, sino también a que la novela está llena de juegos simbólicos manifiestamente destinados a emitir un juicio sobre la realidad latinoamericana marcada entonces por las dictaduras, la opresión y el abandono de las masas populares⁵. Estos juegos simbólicos empiezan con la figura de Mascaró.

¹ Nilda S. Redondo: **Haroldo Conti: arte y subversión**, Op. cit., pp. 138-139.

² *Ibidem*, Op. cit., p. 139.

³ Erich Fromm: **La condición humana actual**, Op. cit., p. 63.

⁴ Sobre este particular, remitimos al informe del órgano de censura, la Secretaría de Información del Estado, recogido en Eduardo Romano: **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Op. cit., pp. 53-59.

⁵ Todos, aspectos característicos de la realidad latinoamericana del momento. Esta novela intenta transmitir una visión alegórica de la situación sociopolítica de muchas naciones del subcontinente en una década caracterizada por un clima de convulsiones.

Ya de entrada, el título de la novela y el epígrafe introductorio no son gratuitos¹. A pesar de sus escasas apariciones, Mascaró, el personaje que da su nombre a la novela, puede verse como la figura sobre la que descansa y se condensa el capital de elementos simbólicos que pertenecen al mundo de las mediaciones del universo popular². Su figura planea sobre ella en todo momento a pesar de que son escasas sus apariciones. Representa a todos los cazadores de esta novela³, en la que, como lo sugiere el propio autor en el prólogo, los personajes son cazadores de hombres⁴. Para Leonardo Acosta, «Mascaró viene a ser una forma que se transmuta en todas las formas»⁵. Es la «encarnación misma del principio de metamorfosis, la esencia de lo carnavalesco o síntesis de una sumergida mitología popular»⁶, no sólo por su aspecto tenebroso, sino por todo lo que encarna. Pues, su nombre –de guerra-, acompañado del epíteto de “cazador”⁷, encierra toda la carga simbólica que venimos diciendo.

Para Oreste, el nombre de Mascaró no le dice nada pero “calza” muy bien con su aspecto de caballero negro y misterioso: «Nombre y jinete se deshilachan, se aventan»⁸. El hombre «habla poco [...] pero de alguna manera se induce, se resuelve, comanda. Reojo, entrediente, oblicua, muy encajado en su negrura siempre de aparición.»⁹. El narrador aumenta el

¹ Remitimos una vez más al ya citado estudio de Eduardo Romano y a la introducción de esta tesis.

² Leonardo Acosta, Op. cit., p. 40.

³ En un pasaje de la novela Oreste dice, dirigiéndose al Príncipe, «Me pregunto si no eres más que un loco. Un cazador». **Mascaró, el cazador americano**, p. 141.

⁴ Ibidem, p. 16.

⁵ Leonardo Acosta, Op. cit., p. 39.

⁶ Ibidem, p. 40.

⁷ También hay que señalar que Mascaró es un gran aficionado de la pesca, otra forma de cazar.

⁸ **Mascaró, el cazador americano**, p. 65.

⁹ Ibidem, p. 265.

misterio que envuelve a este personaje con el uso tendencioso de adjetivos que evocan la oscuridad. Lleva una pistola Smith & Wesson en una «faca tenebrosa» y monta un «oscuro caballito»¹. En la descripción que de él y sus acompañantes hace el narrador, llama la atención la carga sugestiva de las palabras utilizadas. Abundan sustantivos, adjetivos, expresiones y construcciones inapropiadas que reflejan el misterio y la “suspición”:

Uno de traje negro como el maestro Cernuda, con un sombrero aludo que le echaba sombra, y que saltó del caballo girando sobre la silla, cayendo sencillo en dos piernas, de una vez, y entró en el almacén medio de apuro sin visuales. Otro con un capote de agua y unas botas de goma, prendas que aquí no se invisten, y una cara cubierta de granos tan gruesos como garbanzos. Y otro señor, muy diputado, de más edad, pequeño, con un panamá alerudo y un maletín, que descabalgó también. Los otros dos, bien de espanto, con máuseres y cananas y unos machetes en vainas sin curtir, engrasadas, con cachas de hueso, tres remaches y pomo de bronce, quedaron en las cabalgaduras por los infragantis.²

Lo que interesa recalcar aquí es que, por su indumentaria, su aspecto físico y sus «fieros ojos»³, Mascaró aparece en la novela como un «jinete de misterioso y obvio compromiso»⁴ que recuerda al legendario Zorro, a las míticas figuras del *gaucho* o *compadrito*⁵ o del *cowboy* del cine norteamericano⁶. También recuerda a estos personajes por el mismo ideal de justicia, el papel de vigilancia a favor de los desposeídos y desprotegidos. El pasaje en el que el narrador evoca la propensión de Mascaró a vigilarlo todo está lleno de significados en tanto en cuanto que, inmediatamente después,

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 265.

² *Ibidem*, p. 195.

³ *Ibidem*, p. 261.

⁴ Mario Benedetti, *Op. cit.*, 91.

⁵ En alguna ocasión el narrador lo llama «el compadre de negro». **Mascaró, el cazador americano**, p. 64

⁶ Cf.: Leonardo Acosta, *Op. cit.*, p. 39.

habla del ángel que preside el mascarón de proa del barco Mañana. En efecto, este mascarón tiene un alto valor simbólico puesto que representa un ser fantástico a caballo entre un ángel y una sirena; dos figuras fantasmagóricas que tienen una función de protección, de vigilancia, de guardia y salvamento en el imaginario mítico popular. Si tenemos en cuenta que el nombre de Mascaró es también la palabra «mascarón» sin la «n» y que el Mañana es, en muchos aspectos¹, como la bíblica Arca de Noe en medio de ese mar enfurecido, se entenderá muy bien el juego de Conti consistente en equiparar al oscuro jinete con el ángel –del mascarón- del Arca, con el arcángel:

Mascaró vigilaba por costumbre. Hombre de rigor, siempre en sí mismo. Mascaró. Y el ángel del Arca, o Arcángel.²

Mascaró, visto como un ángel o como un ángel-jinete, no sólo renueva el arquetipo del hombre montado a caballo, del centauro, sino que cristaliza el ideal de un imaginario mítico popular por encarnar la exaltación de la fuerza bárbara, y reactualizar la ambigüedad del mito de la criatura mi-hombre mi-bestia. Según Geoffrey Stephen Kirk,

Ante todo, los centauros, de por sí, en cuanto semicaballos, simbolizan tanto el aspecto salvaje de la naturaleza (ya que los caballos son peludos, rápidos, a veces difíciles de controlar, y con manifiesta potencia sexual) como su lado más benigno (puesto que se muestran amigos de los hombres, son de apariencia digna e impresionante, de mirada contemplativa, y llevan el sello de cierto rango social). Esto refiriéndonos a su aspecto de caballos; pero también son medio hombres, con lo que la

¹ Entre los cuales el que la compañía que forman los protagonistas se llame el Gran Circo del Arca.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 73.

coexistencia de naturaleza y cultura adquiere su máxima notabilidad.¹

Pues, el jinete simboliza, además de la embriaguez de la cabalgada y del desafío a la muerte, el ideal de rebelión, de conquista de los espacios y de liberación de las pulsiones vitales.² Además, el caballo de Mascaró puede verse también como un arma ya que «la monture est le premier projecteur du guerrier, son premier système d'armes», dice Virgilio³. Por esta ambivalencia, Mascaró es más que sugestión y símbolo. Es el misterioso y temible bandolero perseguido por las fuerzas de seguridad por subversivo, por estar del lado del pueblo, por ser amigo de los hombres humildes y humillados. Es el personaje que da el giro definitivo a las actividades del Gran Circo del Arca que pasan del rescate de los pueblos del interior de su letargo a la acción revolucionaria. Es también quien precipita el basculamiento de los artistas a la clandestinidad. Pues, a partir de su incorporación al grupo, las funciones se hacen cada vez más escasas. El circo pasa a ser una tropa cuyo rumbo marca el oscuro jinete, muy preocupado por no caer en las manos de los rurales que andan buscándolo. En Salsacate, por ejemplo, sólo hacen una función y se van precipitadamente a causa de las miradas sospechosas que el maestro Voltaire Liber Alfieri echa hacia Mascaró⁴.

Volviendo a la subversión, hemos de decir que este concepto significa en **Mascaró, el cazador americano** cambiar el orden establecido por otro

¹ Geoffrey Stephen Kirk: **El mito: su significado y funciones en las distintas culturas**, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 192.

² **La Iliada** de Homero, los centauros aparecen todos, excepto Quirón y Folo, como criaturas anárquicas e incontrolables, «figuras salvajes siempre a punto de ponerse furiosos, de atacar a ciegas». Geoffrey Stephen Kirk, Op. cit., p.189.

³ Citado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, Op. cit., p. 493.

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, p. 278.

más justo, crear nuevas realidades; o sea, criticar el sistema. Una crítica que empieza con la denuncia del abandono a su suerte de los pueblos del interior, víctimas también del éxodo rural. Las pocas y escuetas descripciones de estos pueblos no son nada inocentes, sobre todo si tenemos en cuenta que describir es descubrir, señalar, denunciar:

... aquellos pueblitos enterrados en la arena, la mismita pobreza: unos tapiales, unos ranchos, un almacén, algún caserón, un cementerio tanto más grande cuanto menos la gente de en vida, un cerco de tamariscos, a veces una iglesia que sobresale entre los médanos.¹

Son pueblos olvidados no sólo por las autoridades gubernamentales, sino también, en algunos casos, por la misma institución religiosa. Así es cómo leemos que Tapado tiene su maestro (Cernuda), su curandero (Farseto), su tendero (Centurión), su mendigo (el viejo Ponce) y hasta su loco (el loco Gabarino); pero está sin cura. Los pueblos descritos por Conti (Arenales, Paquía Vieja, Medina, Olta, Tapado, etc.) aparecen, a la imagen de los de Juan Rulfo en **El Llano en llamas** o **Pedro Páramo**, como lugares hostiles: son de «polvo y ruina»², «apariencia de pueblo»³. Tapado es tan «pobre y desgraciado»⁴ que hasta la música que produce su bandita viene a ser puro ruido, puro rumor; un «sonido ventoso» que, corrompido por tanta soledad y tanto silencio, parece brotar de la tierra, de las paredes y de las treinta y ocho tumbas del cementerio.⁵

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 269.

² *Ibidem*, p. 191.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 197.

⁵ *Ibidem*, pp. 199-200. El pueblo tiene más tumbas que habitantes.

A la denuncia velada del abandono de los pueblos del interior hay que añadir el rechazo del desarrollismo materialista e incongruente de las ciudades, sobre todo las del interior. Dice el narrador con ironía que don Anselmo Luis Casagrande «pasea a la señora Sonia en un cabriolé descapotado, exhibiendo los adelantos y mundanidades de la alegre y honorable ruinosa ciudad de Rocha.»¹

En **Mascaró, el cazador americano**, la crítica de la censura, muy practicada en América latina en las décadas de los sesenta y los setenta², es manifiesta. Pues, leemos que la revista *El Nuevo Orden* que compraba el maestro Cernuda «había desaparecido por falta de las debidas licencias y exceso de las indebidas.»³ La denuncia de la censura también aparece de manera subrepticia a lo largo de la novela. En algunas ocasiones, son los propios personajes los que se practican la autocensura por miedo a las represalias de los órganos de represión. Un ejemplo de ello es el siguiente párrafo, donde, tras recitar el Príncipe «Nostalgia» de Santos Chocano:

Los aplausos casi pierden al Príncipe, pues en nombre del Circo del Arca..., mejor dicho, de los transportes del Arca, agradeció al respetable público su resuelta adhesión a tales sentimientos, sencilla prueba de que el arte se sobreponía a los torcidos decretos de cualquier omnipotencia. A punto de arremeter con su fúnebre «Nocturno» de José Asunción Silva, lo contuvo un puntapié de Oreste. Se excusó de más versos aduciendo que no era poeta de diploma, sino un modesto aficionado, un humilde tirador de corta inspiración. Oreste y el

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 255.

² No es necesario ser demasiado perspicaz para ver en la referencia al «altivo cóndor, ave tótem [de dictadores del Cono Sur, añadimos nosotros] restaurador del sol revestido de grandes poderes» (Ibíd., p. 316) toda una carga alegórica y simbólica que traduce un posicionamiento político que rechaza enérgicamente el clima de represión y limitación de las libertades individuales y colectivas imperantes entonces en buena parte de los países latinoamericanos.

³ Ibíd., pp. 207-208.

Príncipe se miraron con sobresalto. ¿Cómo se le había antojado la palabra tirador?¹

Entre los órganos que practican la censura, cabe destacar a la institución religiosa, la Iglesia Católica, anclada en la tradición y el dogmatismo, reacia a cualquier progreso y que se opone que se trastorne el curso “normal” de las cosas.² A eso obedece la condena por parte del párroco de Paso Viejo³ de las actividades de Basilio Argimón:

El Domingo de Cuaresma [...] pidió que se tramaran fuertes oraciones por los vecinos de Solsona que se entregaban a prácticas descabelladas no sólo destinadas a fomentar la discordia entre hermanos, sino a contrariar el orden de *rerum naturae* con el desorden de *rerum novarum*.⁴

También, cuando Argimón pasa volando sobre el pueblo de Tapado,

... el padre Ignacio Zárate, que todavía estaba en el pueblo, trataba de rociarlo con agua bendita, desde la torre de la iglesia Santa Margarita María de Alacoque y el viejo Ponce tocaba el *Angelus*.⁵

En Rocha, son los números del Gran Circo del Arca los que reciben la condena de la Iglesia Católica. En un artículo en *El Mensajero de Rocha*, el padre Ignacio Tejedor se insurge en contra de los artistas y, sobre todo, de la actuación de Sonia la bailarina oriental que juzga demasiado obscena⁶.

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 298.

² La Iglesia Católica ha sido considerada por muchos como el aliado natural, el gran cómplice de las dictaduras latinoamericanas.

³ Destaquemos aquí el simbolismo que encierra el nombre de este pueblo. Traduce muy bien ese anclaje en la tradición.

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, p. 249.

⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁶ *Ibidem*, p. 258.

A la visión crítica de la institución religiosa hay que añadir la omnipresente crítica de la represión ejercida por los órganos gubernamentales totalitarios. La historia de Basilio Argimón, por ejemplo, le permite al narrador poner al desnudo estas prácticas. Los rurales, como se conoce a los agentes de seguridad, brazos armados del poder político en las campañas, aparecen en la novela como censores opuestos a toda acción que suponga alteración del orden establecido o progreso¹. Garantes de un sistema controlado desde arriba, su misión es sofocar las veleidades y los esfuerzos progresistas del «hombre-pájaro» sembrando desorden, vejaciones y tortura:

Los rurales bajaron a Solsona, le volvieron a romper los huesos a Argimón que recién se reponía, confiscaron el traje de vuelo, prohibieron la crianza de pájaros y toda ave que remontara y se culearon a varias señoras por alentar aquellas prácticas o por si acaso. El notario Bajarlía fue encauzado por abuso de función pública, libelo y apología de la subversión, que de eso se trataba finalmente, porque la alteración del orden natural predispone a la alteración del orden establecido.²

La visión condenatoria de los rurales se hace más patente en la desmesura de sus acciones represivas contra los artistas y los pueblerinos que intentan salir de su letargo tras el paso del Gran Circo del Arca. Una condena que refleja muy bien el doble oxímoron de la siguiente frase:

¹ Bertrand Russell afirma que «En un estado totalitario un innovador, cuyas ideas son desaprobadas por el gobierno, no sólo es ejecutado, lo cual es cuestión frente a la que una persona valiente puede permanecer indiferente, sino que se le impide absolutamente que pueda dar a conocer su doctrina. Las innovaciones en tal tipo de sociedad pueden provenir únicamente del gobierno, y el gobierno, hoy como en el pasado, no es probable que apruebe algo contrario a sus intereses directos.» Bertrand Russell: **Autoridad e individuo**, Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras – Editorial Universitaria, 1993, p. 55.

² Mascaró, **el cazador americano**, pp. 249-250.

[El capitán] Alvaranga venía desde Rivera administrando muy buena destrucción a su paso.¹

La crítica política también está presente en el recuento sobre la historia de Palmares, antes Providencia. Pues, el «magnífico e infernal» Mezquita que reina sobre Providencia es, en muchos aspectos, el prototipo del déspota, del dictador autoritario y sanguinario y la figura caricaturesca del caudillo muy característico de buena parte de los países latinoamericanos del momento.² De la misma manera, el pasaje de la tortura que le propinan a Oreste puede leerse, a pesar del sabio manejo del humor negro (o gracias a él), como una crítica de los degradantes, vejatorios e inhumanos métodos de interrogatorio de los regímenes dictatoriales:

Oreste despertó detrás de una reja. En el primer momento creyó que, como ocurría al final de la visita del señor Tesero, estaba en la jaula del chimpancé. Cambió de idea cuando apareció un gorila con uniforme de rural y sin decir palabra lo molió minuciosamente a palos. El tratamiento duró varios días, o meses o tal vez años. El gorila reaparecía a cualquier hora y lo golpeaba con idéntica prolijidad. Oreste hasta llegó a acostumbrarse. Los golpes tenían un ritmo, sucedían ordenadamente, no se precipitaban, y él los acompañaba con su cuerpo. Pecho, cabeza, espalda, pecho, cabeza, espalda. Un dos, un dos, un dos... Otro día u otro año lo transportaron a una salita bien iluminada, lo recostaron en un catre, lo amarraron de pies y manos, seguramente para que reposara con absoluta seguridad, temiendo que en su estado de fantasía rodara al suelo y cuando estaba a punto de dormirse tuvo la fuerte impresión de que se transformaba en una lamparita de 150 W. Abrió los ojos y vio que otro gorila lo punzaba aquí y allá, preferentemente en el unigénito, con una pértiga que remataba en una púa. Cuando le tocaba el unigénito, que se encogía como una pasa, sentía que se vaciaba por dentro, que vibraban y se encendían un millón de finos alambres.³

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 306.

² *Ibidem*, p. 103.

³ *Ibidem*, pp. 317-318.

Conviene insistir en que, en **Mascaró, el cazador americano**, más allá de un señalamiento de todas las formas de represión que padecen los pueblos del interior, las peripecias del Gran Circo del Arca encierran y evidencian una reflexión sobre el poder y la finalidad del arte. En esta novela, el circo aparece, repetimos, como una actividad que consiste en subvertir la realidad.

En este aspecto, no es una exageración decir que esta novela ofrece una teoría del arte y que el Príncipe Patagón constituye el principal vocero del autor al ser el personaje que capitaliza gran parte de las reflexiones sobre el arte. Según él, el arte no sólo es «la más intensa alegría que el hombre se propone a sí mismo»¹, sino que es la expresión de un acto de libertad. Pues, «es un arrebató»², «discurre sin ajuste a moldes»³. El arte, siempre según el Príncipe, «trueca, muda y subvierte la áspera realidad, fraguando una nueva, vehemente y mágica dimensión»⁴; es «una perpetua combina»⁵. Mascaró también comparte esta concepción del arte. Para el bandolero, «la vida del hombre sobre la tierra es una milicia»⁶ que, a su vez, es un arte que se ejercita porque «las buenas guerras se adornan como una representación, son casi un festejo»⁷. Según él, pues, si la vida es un acto subversivo, lo debe en gran medida al arte. Es más: en él, arte y revolución son lo mismo en tanto que sirven para cambiar las sociedades.

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 88.

² *Ibidem*, p. 85.

³ *Ibidem*, p. 229.

⁴ *Ibidem*, p. 211.

⁵ *Ibidem*, p. 142.

⁶ *Ibidem*, p. 78.

⁷ *Ibidem*.

Por esta razón, el circo, como máxima expresión del arte popular, aparece en esta novela como el instrumento ideal para la subversión de la realidad, para el rescate de las poblaciones del interior llevándoles representaciones de la vida, celebraciones e ilusión. Pues para los personajes de **Mascaró, el cazador americano**, todo es celebración. Celebrando la vida, recuperando los «gozos y penas sinceras que la cautela y el cálculo han casi destruido»¹, uno se rescata.

Esta visión utilitaria del circo coincide muy bien con los lineamientos del pensamiento marxista-leninista que tiene como directriz el realismo socialista como principal vía de concepción artística, sobre todo en la línea de Walter Benjamin y Bertolt Brecht². Lo de los integrantes del Circo del Arca, en tanto que actividad subversiva ya que busca la liberación de las masas campesinas abandonadas a su suerte, es equiparable a la revolución proletaria, imperativo categórico de la moral marxista de la que se reclama Haroldo Conti. Según Roger Garaudy, la revolución proletaria es «un valor moral fundamental y un fin válido (...) como medio necesario de liberación total del hombre»³ frente a la opresión del Estado.⁴

La función terapéutica del arte, en general, y del circo, en particular, empieza ya en los momentos previos a la formación del Gran Circo del Arca,

¹ Bertrand Russell, Op. cit., p. 53

² Nilda Redondo ya hizo un interesante análisis al respecto en el ya citado libro que consagra a las relaciones de Haroldo Conti con el PRT argentino. Nilda S. Redondo, Op. cit.

³ Citado por Antonio Torres del Moral, Op. cit., p. 141.

⁴ Según el pensamiento marxista, el mantenimiento del orden en las sociedades de clase supone la opresión de la clase dominante sobre las otras. El Estado se ve así como instrumento de opresión sobre las masas populares lo mismo que la burguesía ejerce su dominación sobre el proletariado en una sociedad capitalista. Para ellos, Estado y burguesía son los principales grupos antagónicos al pueblo. Antonio Torres del Moral, Op. cit., p. 140.

en la pensión de Maruca. En efecto, el circo saca a Carpofo de su soledad mórbida, convierte «aquella oscura» pensión en «una morada de encanto», «y hasta la vieja señora Gertrudis había curado del reuma y la higuera echado flores.»¹

El Circo es en **Mascaró, el cazador americano**, la encarnación del mágico poder del arte. Tiene el maravilloso poder de resucitar pueblo y gentes que, si no eran puros fantasmas, estaban agonizando antes de su llegada. Una resurrección que traducen muy bien los conceptos de luz y vuelo muy característicos en la narrativa de Conti donde significan plenitud, progreso y libertad:

El Príncipe, que a esa hora revivía y se llenaba de humores, mandó encender luces y el pueblo de Tapado se detuvo un momento, dejó de envejecer, porque la carpa se iluminó por dentro y todos vieron que era algo hermoso sobre la tierra, aunque no pasara nada más que eso y estuviese allí encendida la noche mera figura, a ratos sacudida por una brisa, como si consistiera viva y fuese a remontar vuelo igual que un globo, y todos, tan livianos, despegaran también de aquella tierra dormida bajo la arena y pudiesen ver desde arriba, medio pajarito, ese agujero en el desierto donde había transcurrido su vida.²

Por la magia del circo, Tapado, tras el paso de los artistas del Arca, pasa de ser un pueblo medio abandonado a parecer una verdadera ciudad. No sólo resucita, sino que hasta consiste «medio inmortal»³ y empieza a recibir visitantes. Lo mismo pasa con el resto de los pueblos. En Madariaga, por ejemplo, al ver que el pueblo está completamente vacío y abandonado, el

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 187.

² *Ibidem*, pp. 209-210.

³ *Ibidem*, p. 233.

Príncipe ordena poner velas en las casas para simular presencia humana; y se representa una verdadera función a pesar de no tener público alguno. Pero, cuando la función llega a su fin, «escucharon en el silencio, de pie en el centro del picadero, el tembloroso tañido de la campana»¹ de la iglesia.

Rescatando los pueblos, el circo popular del Arca también rescata a sus habitantes. Si cuando entran les provocan miedo e inseguridad por ser forasteros², cuando se marchan de los pueblos, los artistas les dejan su impronta, les contagian esa vena artística y, por consiguiente, subversiva que llevan a cuestas³. El narrador lo traduce con un juego de palabras, componiendo verbos con algunos nombres de los integrantes del Circo del Arca (Perinola, Farseto, Carpofofo, Sonia y Joselito Bembé, alias Mascaró). Cuando se van de las aldeas, pues,

... quedan las figuras. Los chicos perinolean, farsetean, carpofofoean. Dibujan leones en la arena con la punta de una ramita. Las mujeres se ensonian, los hombres bembelan.⁴

El contagio ha sido posible gracias a la simbiosis, la compenetración entre los artistas y los campesinos. En esto, el circo puede considerarse como un arte profundo, que llega a lo más hondo del alma de los campesinos, un arte verdadero. Tolstoi concibe el arte verdadero como una actividad que relaciona el artista con el destinatario de la obra y todos aquéllos que simultánea, anterior o posteriormente entran en contacto con

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 276.

² En estos pueblos aislados, el forastero siempre es fuente de inquietud, recelo, interrogantes y rechazo.

³ Según Marta Morello-Frosch (Op. cit., p. 850), este grupo «retoma la función informativa y revolucionaria que la comparsa circense ejerció en la campaña rioplatense en el siglo XIX».

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, p. 270.

ella, ya que los sentimientos y las emociones que transmite el arte constituyen un lazo entre ellos. Para Tolstoi, la actividad artística está fundada en la capacidad de provocar la experimentación por parte del otro de los sentimientos y emociones propias del artista.¹

El maestro Cernuda es, en muchos aspectos, la figura emblemática de tal contagio. Por su formación, su espíritu abierto y su gusto por el pensamiento, la poesía y el arte, en general, es uno de los pueblerinos que mejor han sabido captar y capitalizar este entusiasmo, esta negación del encasillamiento, este compromiso con la vida. En efecto, el paso de los artistas por Tapado despierta en él una conciencia revolucionaria. Levanta dos monumentos: uno a la libertad, otro al progreso; y se marcha al desierto «de guerrita» cuando el Capitán Alvarenga arrasa todo el pueblo.²

Esta concepción del arte popular como actividad capaz de cambiar el mundo, como empresa conspiratoria también se refleja muy bien en una conversación entre Oreste, el Príncipe Patagón y Avelino Sosa, el amigo de Mascaró, a raíz del impacto de sus funciones sobre los pueblos y de las reacciones desmesuradas de los poderes represivos:

– Quiere decir que en cierta forma hemos estado conspirando todo este tiempo –dijo Oreste, más bien divertido.

– En cierta forma no. En todas. El arte es una entera conspiración –dijo el Príncipe -. ¿Acaso no lo

¹ León Tolstoi: **¿Qué es el arte?** Madrid, Editorial Alba, 1999, pp. 36-37. Tolstoi describe el contagio artístico de esta manera: «Una persona cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otra persona los exprese, ante ella, para que enseguida los experimente la misma, aun cuando no los haya experimentado jamás». Ibídem, p. 36.

² Mascaró, **el cazador americano**, pp. 287-288.

sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión. Rumbea adelante, madrugón del sujeto humano.

Brindaron y bebieron por toda esa vaina.

– No entiendo mucho de eso, aunque de mozo gané un concurso de bailote. Con todo, da la casualidad que después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda la gente empezaba a cambiar. Si vuelven para atrás encontrarán todo distinto. En algunos casos no encontrarán nada.

– ¿Qué quieres decir?

– Tapado, por ejemplo. El capitán Alvarenga lo limpió de raíz.¹

Es necesario subrayar, para cerrar este apartado, que, al poner en escena a unos artistas de circo popular, al proponer una visión del arte como actividad destinada al compromiso con la vida, al rescate de los marginados y a la subversión de la realidad con la que no se identifican, **Mascaró, el cazador americano** no sólo constituye un grito a la libertad, sino también una profunda reflexión sobre el arte y la existencia. Propone un compromiso con la vida mediante la celebración, el juego, la risa, la alegría. De ahí que, al final de la novela, el anuncio de Oreste, devenido Príncipe, diciendo:

¡Damas y caballeros!
¡Respetable público!
*¡La función ha terminado!*²

pueda verse como el colofón de todo el entramado novelesco-circense montado por Conti para celebrar la vida como pura representación. Eso es: confirma que en **Mascaró, el cazador americano** todo es celebración, todo es circo, todo es arte, todo es subversión.

¹ **Mascaró, el cazador americano**, pp. 286-287.

² *Ibidem*, p. 331.

B – EL GROTESCO COMO ESTRATEGIA DE SUBVERSIÓN

Iniciaremos nuestro estudio haciendo una pequeña introducción al concepto de grotesco, sin perdernos en las polémicas de los estudiosos. Tan sólo partiremos de las teorías avanzadas por Mijail Bajtin a partir de sus investigaciones sobre Rabelais y Dostoievski.

Originario de las pinturas rupestres excavadas en el siglo XV¹, el grotesco se distingue por la transgresión de las fronteras que separan lo serio y trascendente de lo profano, lo placentero, lo humorístico, lo ridículo. Se trata de un estilo caracterizado por la unión o yuxtaposición de elementos heterogéneos para crear un efecto socarrón y burlesco. De ahí que la incongruencia y la risa sean de las facetas más importantes de su estética.

Interesa destacar que el humor grotesco implica un ataque contra la realidad, una rebeldía contra el orden establecido y una alteración de la causalidad lógica; es decir, una militancia en contra del «imperio de la lógica» del que se lamentaba André Breton². Bajtin encuentra en las deformaciones festivas de la Edad Media como el carnaval estas características del grotesco donde lo oficial y sus aspectos más trascendentes son parodiados. En aquellas manifestaciones, lo descompuesto y lo cambiante ocupaban una posición central para que los estratos sociales donde la risa estaba en peligro de desaparición recuperaran la risa. El grotesco, significa rechazo de la

¹ Mijail Bajtin: **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 35.

² André Breton: **Manifiestos del surrealismo**, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 25.

estética clásica, descomposición de la realidad racionalizada, de la rigidez y el inmovilismo del monolitismo tradicionalista. Desde este punto de vista se puede decir que el grotesco es, por esencia, una estética subversiva o de subversión.

En **Mascaró, el cazador americano**, se percibe una violación de los principios de simetría y proporción, de estática y estética que rigen la concepción clásica y tradicional del mundo. Tanto la descripción o presentación de los personajes de la novela como el propio lenguaje del narrador obedecen a estas estrategias de subversión mediante la risa.

1 – Personajes grotescos

El Príncipe Patagón es, sin lugar a dudas, el personaje de **Mascaró, el cazador americano** que capitaliza más las caracterizaciones carnavalescas. Es un personaje estrafalario, un hombre extravagante al que le gusta llamar la atención. Pues, su aparición en la novela, su llegada al muelle para embarcar en el Mañana, se hace de manera triunfal, casi teatral, para recoger los aplausos de la gente y, así, atraer la admiración de todos¹. Está obsesionado por su imagen, por la impresión que da. Por esta razón, está representando siempre un papel diseñado de antemano.

La irónica descripción física que de él tenemos deja entrever a un personaje altamente pintoresco. Para conseguir este efecto, el narrador se

¹ **Mascaró, el cazador americano**, pp. 49-50.

vale muchas veces de un procedimiento de contraste. Leemos que el Príncipe es un hombre pelado por delante pero que se siente orgulloso de la «cabellera abundosa que arranca en la mitad de la mollera y le cae hasta los hombros»¹ y que alisa y menea continuamente. Luce una capa de lienzo basto y liviano de un rojo desvanecido que, combinado con el sombrero que suele llevar, «parece un arzobispo»². «Debajo de la capa tiene una blusa suelta, blanca y, más cerca, mugrienta.»³ Su equipaje, es decir, los bultos y menudencias con los que viaja no hacen más que reforzar su extravagancia: una victrola con una bocina, un calentador Primus, una escopeta, caracolas, una hamaca paraguaya, una escupidera, una bañera de asiento, un sacabuche, una lechucita de las vizcacheras, etc.⁴

Es interesante destacar la grotesca obsesión del Príncipe, «amigo de las ostentaciones»⁵ «por natural»⁶, por la grandilocuencia, la oratoria y la retórica, sobre todo si se tiene en cuenta que se dirige a un público de un nivel cultural e intelectual inferior. Sus discursos son aprovechados por el narrador para poner de realce una pedantería que se manifiesta en un apego a los preceptos de Quintiliano sobre el lenguaje de acción (incluidos en el *Breve manual de Oratoria* del profesor Juan Carlos Merlini) y la propensión a los latinismos y al oxímoron.

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 50.

² *Ibidem*, p. 95.

³ *Ibidem*, p. 50.

⁴ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁵ *Ibidem*, p. 205.

⁶ *Ibidem*, p. 72.

Este carácter fanfarrón, esta excentricidad característica de su temperamento y su estatuto es la clave de su conducta personal y le impide tener la suficiente honradez para reconocer que los poemas que recita no son de su composición sino de otros. Es el caso de los versos de Luis Martínez Kleiser recitados para impresionar a la señora Maruca. El narrador lo desenmascara diciendo que el Príncipe

tuvo que recitar un viejo poema suyo de Luis Martínez Kleiser, compuesto en ocasión de ciertos desvelos, hoy cenizas, y bautizado «Tus ojos», que recitó tembloroso mirando directamente a los ojos de la señora Maruca...¹

Lo mismo ocurre cuando leemos que «recita otros versos de su total invención y hasta improvisa una “Marina”, de Rubén Darío»² o declama «versos de Manuel Palacio, según los iba concibiendo en su cabeza, atacado de una fuerte inspiración»³. El que el narrador diga que los refranes y consejos recogidos en las cartulinas que, durante las funciones, reparte Oreste «son presuntamente del propio Príncipe»⁴ se inscribe también en esta dinámica de carnavalización de este maestro de ceremonias.

Conviene recalcar que toda la parafernalia, los modales, la retórica y la extravagancia que acompañan al Príncipe no son más que estrategias para disimular –sin conseguirlo– la profunda tristeza que anida en él frente a la

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 145.

² *Ibidem*, p. 76.

³ *Ibidem*, p. 144.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

vacuidad de una vida que intenta llenar de una manera tan teatral y grotesca.¹

Como el Príncipe Patagón, el maestro Cernuda es otro personaje excéntrico y grotesco. Está presentado con irónica insistencia en sus excesos de eruditismo, de academicismo en medio de tanta ignorancia e incultura. Su extravagancia, debida a que no parece consciente de la diferencia cultural que lo separa del resto de los habitantes de Tapado, se hace más patente cuando pronuncia sus discursos con «retumbantes palabras que, aunque no decían nada del todo comprensible, removían su natural inclinación a la verbigracia»². Destaquemos al respecto las reacciones de los oyentes a algunas de sus metáforas:

Echad una rápida relojeada por la vasta redondez de la tierra y hallaréis aquí fuentes cristalinas, allí frutas delicadas (el loco Gabarino mira a derecha e izquierda), en una parte piedras preciosísimas...³

Bajad a sus más ocultos senos (todos miran hacia la bailarina oriental) y hallaréis minas abundantes de oro, plata y otros preciosos metales.⁴

¿A quién no hechizan (aquí temblaron todos) esa brillante multitud de estrellas y esos risueños luceros que tachonan y esmaltan tales cielos?⁵

No es exagerado decir que más allá de la caracterización grotesca del Príncipe y el maestro Cernuda, hay en **Mascaró, el cazador americano** una

¹ Dice el narrador que «En el fondo parece un hombre triste o al menos distraído. Oreste ha visto hombres así en la otra vida. Mas en la superficie simplemente parece un hijo de puta de la mejor calidad.» **Mascaró, el cazador americano**, p. 51.

² *Ibidem*, p. 203.

³ *Ibidem*, p. 201.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 201.

crítica del pedantismo y el exceso retoricismo y academicismo que se encuentra en muchos pseudo-intelectuales.

La degradación grotesca del cuerpo humano, la risa a costa de las deformidades se da en esta novela en la figura del enano Perinola. El mismo parece reírse de su propia deformidad. Pues, después de escuchar el discurso de Carpofofo relativo a los efectos beneficiosos de la carne de bacalao sobre el funcionamiento de las glándulas tiroides, «Perinola preguntó si él también tenía glándulas tiroides y Carpofofo opinó que debía tenerlos algo más pequeñas.»¹

La descripción del afamado y glorioso circo de los hermanos Scarpa – para Perinola el «mugriento espoliario del roñoso señor José Scarpa»²– constituye, en muchos aspectos, una visión a la vez crítica y grotesca de un grupo profesional que, a pesar de la propensión a la hiperbolización, a la descripción pomposa y exagerante, se caracteriza por la desnudez y la miseria la más absoluta:

Más de cerca advierten que el enano tiene bastante razón. Aquello es una ruina, un campamento de vagabundos. Unos tipos con disfraces ajados y rotos o en el mejor de los casos con ropas que parecen disfraces entran y salen por los agujeros de la lona. Tienen todos una linda cara de muertos de hambre.³

A la imagen de su compañía, el grotesco alcanza al propio señor Scarpa:

¹ Mascaró, *el cazador americano*, pp. 185.

² *Ibidem*, p. 111.

³ *Ibidem*, p. 112.

El señor Scarpa se quita una gorra de hule que deja al descubierto una pelada encarnada y pelusienta como el culo de un bebé y golpea los talones de las botas.¹

Como José Scarpa, Carpofofo es un artista que también ha caído en desgracia. Es la representación más patética del artista del circo popular que no vive de su arte y pervive en condiciones infrahumanas. Boca Torcida (Boc Tor) lleva este nombre-apodo por la deformidad de su boca. Se dice de Cara con Callos que «es tuerto de nubes y tiene la cara brotada de granos»². Andrés Skavac, el maquinista del Mañana, aparece como «una notable osamenta con la piel encima [...], casi transparente de la cintura para arriba.»³ Cafuné, que aparece animalizado, con la figura de un pez («Chorrea agua, huele a salazón. Cafuné pez.»⁴), de una mosca o de un pájaro («Cafuné pájaro»⁵), está irónicamente descrito como un «hombre de poca carne, agudo, huesos»⁶. El nombre de Farseto que incluye el sustantivo “farsa” y el sufijo diminutivo italiano “eto” ya prefigura su personalidad extravagante, carnavalesca y grotesca⁷. Hasta el león Budinetto, gordo y viejo, con «aliento de cadáver»⁸, cae en el grotesco. También, la descripción de Maruca descubre una manifiesta profundización de las estrategias del grotesco en la novela. La mujer es objeto de una carnavalización que, a la imagen de muchos aspectos de la novela, descansa en la incongruencia. El narrador la retrata de esta manera:

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 117.

² *Ibidem*, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 40.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ya el Príncipe declara que «todo depende del aliento, la forma y la disposición» y que «si el señor Tesero se hubiese cambiado todo el asunto» de la historia ideada por Oreste. (*Ibidem*, p. 86).

⁸ *Ibidem*, p. 162.

Hay cierta graciosa incongruencia en la señora. El cuerpo es una mole pero de carnes prietas, bien tramado, con una gracia vagorosa. Las piernas y brazos de pulidas redondeces son resbalosos caminos que convergen al secreto tumulto de su vientre. Los pechos, dos angelotes que se agitan en sueños y apuntan al Príncipe con un dedo. Toda esa eminencia se halla revestida de un sencillo batón de hilo estampado con un cuellito de valencianas. La cara de la dama señora es algo aniñada, piel de nata, con dos hoyuelos en los mofletes, ojitos estrellados, el cabello, negro de lustre, partido al medio y recogido por detrás con un moño.¹

El grotesco sobre Maruca, alias Sonia es de tal envergadura que hasta alcanza proporciones esperpénticas:

A propósito de Sonia, hubo que arrancar algunas tablas del tabique para extraerla del comportamiento, pues ya no pasaba por la puertita, que fue reemplazada por una cortina de cretona. La descolgaron del carromato deslizándola por un tablón encimado a la baranda de hierro forjado, peripecia que le procuró un infantil regocijo. Carpofofo la remontó después de la función.²

El efecto de grotesco se consigue en gran medida por el uso reiterado del oxímoron que traduce muy bien su incongruencia. Pues, es una «enorme hermosura, como una nave»³, una «elaborada locura»⁴ y suelta risitas «de campanillas»⁵. Son numerosas las ocasiones en las que el cuerpo de Maruca, alias Sonia se ve transformado, gracias a una especie de asimilación poética que denota antropofagia carnavalesca, en comida, adquiriendo al mismo tiempo una connotación sexual bastante precisa:

La luz del velador teñía el cuarto de una claridad sonrosada en la cual la señora aparecía suspendida,

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 130.

² *Ibidem*, p. 273.

³ *Ibidem*, p. 141.

⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁵ *Ibidem*, p. 130

fantasía de mujer, pimpante matrona, miel de leche, fruta carnosa, colosal encarnadura.¹

El erotismo, muy presente en la novela, además de descubrir el carácter instintivo y hasta animal de los personajes masculinos como el Príncipe, incapaces de resistir a los deleites carnales², también desvela el carácter de “facilonas” de las mujeres de **Mascaró, el cazador americano**, muy “abiertas” a la fogosidad de aquéllos.³ Como Maruca, alias Sonia la Bailarina, el resto de las mujeres de la novela (la Pila, la Trini, la Tere, etc.) aparecen caracterizadas con especial e irónica insistencia en su facilidad, su generosidad en favores sexuales.

2 – Lenguaje grotesco

En reflexiones sobre la narrativa de Vargas Llosa, Mario Benedetti señala que el escritor peruano se libra en sus relatos a una revolución lingüística en la que da la espalda a los procedimientos lingüísticos tradicionales, creando así no sólo un escándalo antirretórico y antiacadémico en las formas sintácticas convencionales, sino un «escándalo verbal»⁴. Estas observaciones pueden aplicarse perfectamente al Haroldo Conti de **Mascaró, el cazador americano**. En efecto, uno de los aspectos más llamativos de

¹ **Mascaró, el cazador americano**, pp. 188-189.

² Durante el baile sensual y hasta erótico de Sonia la Bailarina, por ejemplo, el maestro Cernuda «se cruza discretamente de piernas y el loco Garbarino se introduce una mano en el bolsillo»; y después de dicho baile, «El público aplaude y grita y dos señoras sujetan a Garbarino». *Ibíd.*, p. 213.

³ En el caso de Maruca, las siguientes líneas son muy ilustrativas: «El Príncipe levanta el vaso, con el cual de paso oculta la torva imagen del señor Esteve, y por debajo de la mesa frota una pierna de la señora Maruca, que voltea los ojos y suelta una risita. El Príncipe encuentra en las subyacencias una blanda, tibia opulencia que no retrocede, antes bien se inserta.» *Ibíd.*, p. 143.

⁴ Citado por José Luis Martín: **La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico**, Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 224.

esta novela es el manejo por parte de Conti de un lenguaje que busca emular o reflejar el ambiente festivo, carnavalesco y subversivo que se respira en toda la novela. El autor parece proponer aquí una novelización basada esencialmente en la búsqueda de una riqueza léxica, de una retórica funambulesca –con juegos semánticos y eufónicos– y, sobre todo, en la asunción del campo popular mediante la integración de localismos en el discurso del narrador y de los personajes. Tanto es así que Leonardo Acosta afirma que es «una obra concebida desde y por el lenguaje»¹. Es que, si esta novela tiene una dimensión subversiva, es sobre todo por el manejo del lenguaje, la subversión de los postulados estéticos, la carnavalización de la estética tradicional.

Interesa decir de antemano que en **Mascaró, el cazador americano** el narrador acompaña las representaciones del Circo del Arca con descripciones muy acordes con el ambiente circense. Gracias a un manejo oportuno de las técnicas narrativas, Conti consigue impregnar la novela de una colorida plasticidad, de una ambientación acústica y visual, de un dramatismo que producen en el lector la sensación de estar presenciando las funciones, de estar transportado mágicamente al universo representado. De ahí que se pueda decir que Conti escribe enseñando, que el narrador cuenta las funciones representándolas. Esto trae como consecuencia el paso del texto a una dimensión puramente funambulesca, lúdica, carnavalesca, donde retóricas diferentes, niveles de habla dispares, estéticas y éticas opuestas se imbrican y se completan continuamente.

¹ Leonardo Acosta, Op. cit., p. 34.

En esta novela, son numerosos los pasajes de gran calidad descriptiva; pasajes en los que el lirismo se asienta, como en el resto de la producción narrativa de Conti, en el manejo exquisito de las metáforas y las metonimias. Un ejemplo de ello es el siguiente párrafo:

El sol, a todo esto, ha pasado de un lado a otro y ahora resbala por la pendiente de la tarde. Las sombras mudan silenciosamente de lugar. El cielo ha empalidecido a proa y el agua se ha vuelto de un espeso color anaranjado, una llanura de pequeños huecos que saltan de un lado a otro. Cuando se produce algún silencio se oye el golpe de la roda que hiende el agua sin pausa y, aunque todavía lejos, se presiente la noche, ese corredor de pies enfundados que en algún momento les dará alcance.¹

La conjunción de estas figuras semánticas, de estos tropos² con sus diferentes ramificaciones (como la animalización, la humanización, la prosopeya, la sinestesia, etc.³) contribuye a crear líneas de un lirismo digno de los mejores poemas. Citemos algunos ejemplos:

El barco escupe un chorro de humo, se escora, recula otra vez. Desanda lentamente el camino, marcha atrás⁴

Oreste sacudió la cabeza mientras escuchaba los gorgoros de Maruca que se embrollaban con la voz tonante del Nuño, traspasaban la oscuridad del patio, se colaban por las hendidias, rodeaban el cuarto y remontaban hacia el techo de ladrillos.⁵

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 82.

² La Retórica clásica define los tropos como «*inmutatio verborum*: sustitución de una(s) palabra(s) por otra(s)» para crear nuevos sentidos y asociaciones de sentidos. Cf.: José María Pozuelo Yvancos, Op. cit., p. 184.

³ Sobre estas figuras, remitimos al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (Op. cit.)

⁴ Mascaró, *el cazador americano*, p. 54.

⁵ *Ibidem*, p. 139.

Allá va el Mañana, unos trapos y unas voces, cosa de cuento, tema para una chaparrita, barco del Ángel casi fantasma. Va y va, sucediendo.¹

Al lado de este lenguaje de un lirismo rebuscado, conviene llamar la atención sobre la tendenciosa adjetivación del narrador de **Mascaró, el cazador americano**. Es muy frecuente que algunos adjetivos se encuentren sorprendentemente asociados a sustantivos para crear situaciones y sensaciones de incongruencia típicas del barroco². Estas asociaciones incongruentes sirven para crear el efecto de grotesco, de carnavalización tan buscado por el autor. Se trata aquí de transgredir el discurso serio, como en el caso de la filosofía y la metafísica frecuentemente parodiadas y asociadas a lo escatológico:

El Príncipe aludió luego a la naturaleza errante de aquel oficio tan distinto de casi todos los otros, generalmente de asiento, y con todo tan acorde con la sustancia del hombre, que es un viajero sobre la tierra, en perpetuo tránsito, por cuanto *errare humanum est* y esta vida es un vallecito de lágrimas que se transcurre a los pedos.³

Incongruente es también el acercamiento, la yuxtaposición de lo poético con lo sexual. El erotismo, casi pornográfico, se cuela en medio de declamaciones poéticas provocando un paso más en las asociaciones grotescas. Pues, el narrador dice que después de recitar el poema «Tus ojos» en honor a la señora Maruca,

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 83.

² En su artículo «Le baroque et le neo-baroque» (*L'Amérique Latine dans sa littérature*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Paris, UNESCO, 1979, pp. 73-80), Severo Sarduy destaca como mecanismo de artificialización del barroco la proliferación, es decir, la enumeración sin sentido, la acumulación de diversos módulos de significación, la yuxtaposición de unidades heterogéneas, etc. (pp. 74-75).

³ **Mascaró, el cazador americano**, p. 186.

El Príncipe agradeció con su natural modestia de oficio prescripta, besó la mano de la señora con gracia externa y pasión interna, pues en el mismo acto frotó rápidamente su piel con la punta de la lengua, y se sentó con un principio de erección que pasó a vía de hechos cuando sintió por debajo de la mesa que las dos piernas de Maruca, que eran casi otras dos personas, dos Maruquitas, rodeaban y apretaban la suya con rara y excitante acrobacia.¹

El símil sexual también está presente en la descripción de las sesiones de videncia y cura de Sonia la vidente ayudada por el enano Perinola. Aquí, el narrador se vale de palabras y expresiones insinuantes, con doble sentido no sólo para reflejar el atractivo puramente sexual que, irónicamente, tiene la gorda Maruca, alias Sonia, sino también para transportar al lector, imaginativa y paródicamente, hacia el clásico espectáculo pornográfico protagonizado por un enano y una mujer despampanante. Leamos el texto:

A la izquierda, en el suelo un braserito que ahumaba y perfumaba el ambiente con cierto polvo que de tanto en tanto arrojaba al fuego el enano Perinola, el cual enano penetraba en la tienda con un turbante, ejecutaba una reverencia y lanzaba un puñado del referido polvo pronunciando entre dientes algunas palabras incomprensibles. Sonia operaba por infusión directa, de natura a creatura. Todas aquellas ceremonias como sahumar, atraer, sobar las manos, farfullar ciertas palabras al revés, poner los ojos en blanco, echar unas gotitas de aceite en el agua, escupir a la derecha varias veces con rapidez, golpear a San Antonio con un latiguito de badana eran «empujes» o excitaciones para ejercer la penetración del futuro.²

Para crear esta ambigüedad paródica que propicia lecturas múltiples y juegos semánticos, el narrador se vale, en la mayoría de los casos, de la

¹ Mascaró, *el cazador americano*, pp. 145-146.

² *Ibidem*, p. 209.

dilogía, del encuentro en un mismo enunciado de sentidos diferentes de una palabra¹:

El Príncipe, por su parte, que había escuchado aquellas atinencias con atención empujando de paso por debajo con la pierna, informó a la señora Maruca sobre la erección del circo del Arca y sus pormayores, replicando la señora Maruca con grititos, palmoteos y palancas de pierna.²

En pleno acto sexual entre el Príncipe y Maruca, dice el narrador que «La cama comenzó a sacudirse y hasta se corrió un poco.»³

Lo grotesco también se consigue con el uso incongruente de la erudición lingüística, con la presencia de una gran cantidad de latinismos que salpican la novela. Locuciones latinas de corte académico, político o jurídico como *cum laude*, *prima facie*, *ut supra*, *in fraganti*, *de motu proprio*, *ad referendum*, *in articulo mortis*, *a priori*, *ad libitum*, etc., son utilizadas fuera de su contexto natural para producir un efecto risueño, creando así un rebajamiento de estos conceptos a significantes que los vulgarizan. Algunas veces van asociadas a lo puramente pornográfico:

[El Príncipe] solía tomarla de un brazo apenas trasponía la cortina, al término del número, y pasar del picadero al carromato clavándola *in actu et in potentia*.⁴

El Príncipe, con fuertes trastornos, siguió girando con el miembro, que se sacudía a un lado y otro. Ella, que con todo, entrevió semejante eminencia, se recostó en el lecho, entrecerró los ojos, izó el camisón y abrió las

¹ José María Pozuelo Yvancos, Op. cit., p. 193.

² **Mascaró, el cazador americano**, pp. 185-186.

³ *Ibidem*, p. 189.

⁴ *Ibidem*, p. 213.

piernas. Entonces el Príncipe, siempre bailable, soltó la capa, arremangó la bata y arremetió *de profundis*.¹

Otras veces, acompañan descripciones de situaciones macabras para crear efectos de humor negro que atenúan un tanto o acentúan, según cómo se mire, la tragedia relatada. Es el caso de cuando se evoca la muerte de Vicente Scarpa en plena función circense:

[Vicente Scarpa] terminó en bala perdida, no *per se*, sino *per accidens*, y con todo cumplió este último disparo como un verdadero artista, saliendo por los aires en posición gimnástica con su lindo casco reluciente y una larga estela de humo blanco que despedía comprimiendo una vejiga.²

Resulta interesante hacer mención del exabrupto compuesto por el Príncipe en un arrebatada de inspiración borrachera donde los latinismos se mezclan incongruentemente con una expresión escatológica y hasta grosera:

¡Quos ego! ¡Mare Magnum!
¡Motu propio! ¡Sursum Corda!
¡Me cago ahora mismo in solido!
¡Nota Bene! ¡Turba multa!³

Conviene recalcar aquí que más allá de ser un procedimiento para producir humor, esta «embriaguez de significado»⁴, este uso incongruente de locuciones latinas constituye un mecanismo de subversión por el que Conti parodia el lenguaje político-judicial.

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 189.

² *Ibidem*, p. 98.

³ *Ibidem*, p. 64.

⁴ Julia Kristeva: *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 240.

Lo religioso tampoco escapa de la parodia. El grotesco se manifiesta en el uso de la terminología litúrgica en situaciones profanas, es decir, en la profanación de términos respetados por la moral cristiana. Cuando Farseto le cuenta al Príncipe que los que persiguen a Basilio Argimón se sustentan en que «no se ajusta a regla ni estatuto, ni hay precedentes y que, ni siquiera existe», ése le replica que «Por eso no le aciertan. Le falta *habeas corpus*»¹. Leemos en otro pasaje que en pensamientos el Príncipe «se eleva más y más alto, sobrevuela aquel desierto *in saecula saecularum*».² Conti explota al máximo las posibilidades de la lengua y del vocabulario. Aquí, las palabras se liberan del exclusivismo. En esto, el autor parece darle la razón a Eugenio Coseriu para quien «Las palabras resultan nobles o vulgares según quienes las empleen, según las asociaciones fónicas y significativas que despierten, según las situaciones en que se usen.»³

Otra característica muy llamativa de la narrativa de Haroldo Conti en **Mascaró, el cazador americano** es la propensión al juego. El lenguaje se hace aquí saltimbanqui, juglaresco. El sarcasmo planea en toda la novela hasta cuando se relatan situaciones duras. En las descripciones de la tortura, por ejemplo, sorprendería el contraste entre el sarcasmo y la terrible situación por la que está pasando Oreste si no se viera en él una risa condenatoria de los métodos represivos. El narrador simula la marcha militar:

Los golpes tenían un ritmo, sucedían ordenadamente, no se precipitaban, y él los acompañaba con el cuerpo.

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 251.

² *Ibidem*, p. 267.

³ Eugenio Coseriu, *Op. cit.*, p. 101.

Pecho, cabeza, espalda, pecho, cabeza, espalda. Un, dos, un, dos, un, dos...¹

El lenguaje juguetón con efecto socarrón se consigue en gran medida por el manejo sabio e inteligente del oxímoron («buenos horrores»², «el magnífico e infernal Mezquita [era] un bandolero en regla, [...] legal»³, «linda mugre»⁴, etc.), del hipálage («Providencia prospera en riquezas y pecados»⁵, «un alegre lote de putonas»⁶), de la sinestesia («ruido escamoso»⁷). La perífrasis, la antonomasia y el seudoeufemismo también contribuyen a crear el efecto sarcástico. Las prostitutas son llamadas «señoras para el uso»⁸ y una plaza de Palmares, «Feria de San Venéreo», en irónica alusión a las actividades “pecaminosas”, a la «loca vida» que allí se lleva.⁹

Pues, en esta novela de Conti, se produce lo que Fernando Cordobés llama una plasmación en el lenguaje de una cosmovisión propia, una plasmación mediante la cual «se logra una forma nueva de expresión y se enriquece el imaginario de la lengua que, como todas las cosas, puede tener fecha de caducidad si no se adapta a los cambios.»¹⁰ Este propósito de Conti de revolucionar, pervertir y subvertir el lenguaje literario se evidencia también con la abundancia en el texto de neologismos o palabras inventadas

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 317.

² *Ibidem*, p. 193.

³ *Ibidem*, p. 102.

⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁵ *Ibidem*, p. 102.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 245.

⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Fernando Cordobés: «Escribir en los márgenes de la identidad nacional», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 728, febrero 2001, p. 56.

(«infragantis»¹, «pangolpear»², «murmúsica»³, «pimpinante»⁴, etc.). Conti crea, inventa, compone palabras para traducir intuiciones nuevas, inéditas.⁵ De la misma manera, son recurrentes los pasajes en los que el autor escribe automáticamente, echando por tierra las reglas de gramática y sintaxis tradicionales:

El ser es un de repente, lo improviso de súbito total. Ahí está la alegría. Así entonces no importa demasiado que funcione a las mil o diez mil maravillas. Ése fue el error de Vicente Scarpa, funcionario.⁶

La propensión a yuxtaponer lenguaje culto y habla popular es sorprendente. Conti propone aquí una textualidad integrativa, es decir, que no excluya lo que Bajtin llama el «vocabulario de la plaza»⁷. Al lado del lirismo, del habla refinada y poética, encontramos expresiones como «desaparecer en un zas»⁸, «la reputa vida»⁹, «cantando a grito pelado»¹⁰, «llorar a moco tendido»¹¹, «dormir como un leño»¹², etc. Conti propone una quiebra del sistema lingüístico tradicional y busca reflejar la realidad del lenguaje latinoamericano. La intervención en la novela de la jerga de la plaza trae como consecuencia la asunción por parte del narrador del lenguaje grosero, el divorcio con las reglas de decoro y decencia de la moral

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 195.

² *Ibidem*, p. 188.

³ *Ibidem*, p. 323.

⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁵ Para Fernando Cordobés (Op. cit., p. 56), «La norma, el canon, la convención, cuando se anquilosan dejan de ser útiles a la expresión de la realidad.»

⁶ Mascaró, *el cazador americano*, p. 269.

⁷ Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Op. cit., pp. 131-176.

⁸ Mascaró, *el cazador americano*, p. 57.

⁹ *Ibidem*, p. 303.

¹⁰ *Ibidem*, p. 309.

¹¹ *Ibidem*, p. 183.

¹² *Ibidem*, p. 157.

hegemónica. Feísmos del tipo «mierda», «pedo», «puta» salpican el relato en todas sus formas. Para traducir la exasperación del Príncipe ante el comportamiento del enano Perinola, por ejemplo, el narrador alude a éste llamándolo «pigmeo de las mil putas»¹. También dice que José Scarpa, alias Conde Stroface es « un hijo de puta», que la carpa de su circo es «una verdadera mierda»², o que «La puta señora [...] ríe fuerte, no sólo con su boca, sino probablemente con su experta hendija.»³.

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 112.

² *Ibidem*, p. 110.

³ *Ibidem*, p. 94.

C – DE LA NOVELA DEL CIRCO A LA NOVELA CIRCO: INTERTEXTUALIDADES

Para delinear los relieves intertextuales de **Mascaró, el cazador americano**, conviene hacer una breve introducción al concepto de intertextualidad, sin aventurarnos en polémicas. La palabra aparece en Julia Kristeva, en un artículo dedicado a las teorías de Mijail Bajtin sobre el enunciado dialógico¹. Según ella,

... tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.²

Se entendería entonces la intertextualidad como la apertura de un texto hacia otros textos. Entendemos la noción de texto en el sentido más amplio del término; es decir, como cualquier fenómeno perceptible capaz de generar sentido, tal como lo define la semiótica pierciana³. La intertextualidad se extiende así, además de la literatura, a otros campos de producción cultural como el cine, el periodismo, la pintura, la televisión, la radio, la música, la ciencia, etc. Para María J. Luzón Marco, la intertextualidad presenta dos caras: la "intertextualidad manifiesta", que se refiere a los textos que se

¹ Julia Kristeva: «Le mot, le dialogue et le roman», **Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse**, Paris, Seuil, [1969], pp. 143-173.

² Ibidem, p. 146.

³ Según Dinda L. Gorlee, «En la actualidad, casi cualquier secuencia de palabras –*Guerra y paz*, un haiku, la letra de una canción de los Beatles, el *Diario* de Ana Frank, una lista de compra, una entrevista radiofónica, una receta médica, etc.- puede considerarse *texto* y, por lo tanto, ser filtrado a través de la misma malla de procesamiento textual. Lo mismo puede aplicarse a los fenómenos no verbales o parcialmente verbales como un tebeo, la representación de una ópera, un paisaje urbano o una vestimenta teatral.» Cf.: Dinda L. Gorlee, «Hacia una semiótica textual peirciana (I)», *Signa*, 6, Madrid, 1997, p. 309.

construyen con la integración explícita de elementos y fragmentos de otros textos específicos; y la “interdiscursividad” o “intertextualidad constitutiva”, que alude a la adopción por textos de convenciones y códigos de otros tipos de textos, otros géneros, registros o estilos¹. José Enrique Martínez Fernández, por su parte, propone hacer la distinción entre la intertextualidad endoliteraria y la intertextualidad exoliteraria. Con la primera se describe la presencia en un texto literario de elementos o discursos que pertenecen a otros textos literarios, mientras que con la segunda se refiere a la incorporación en un texto de discursos que vienen de campos ajenos a la literatura². En cuanto a nosotros, partiremos, por razones de comodidad, de esta última clasificación, precisando que tanto en el caso de la intertextualidad endoliteraria como en el de la intertextualidad exoliteraria, contemplaremos las manifestaciones verbales y las no verbales.

1 – Intertextualidad endoliteraria

Los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas, buscándolas (sic) la expresión definitiva y más perfecta.³

Sin exageraciones, podemos decir que esta máxima de Unamuno se cumple en Haroldo Conti y en **Mascaró, el cazador americano**. En efecto, este proceso intertextual llamado intratextualidad por Martínez Fernández

¹ María J. Luzón Marco: «Intertextualidad e interpretación del discurso», *Epos*, XIII, 1997, p. 136.

² José Enrique Martínez Fernández: **La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)**, Madrid, Cátedra, 2001.

³ Miguel de Unamuno, citado por José Enrique Martínez Fernández, *Op. cit.*, p. 151.

está muy presente en esta novela, donde la alusión a textos pasados del autor es recurrente. La novela se inscribe así en lo que podría llamarse «una continuidad de textos»¹ para configurar una «obra general» y dinámica de Conti.

El Oreste Antonelli de **En vida** rehace su aparición en esta novela como coprotagonista principal en busca del barco tan soñado, el Mañana. Pero, en un primer momento, encuentra «un barco encallado, un caserón de barco, nombre y tristeza Aldebarán»², que también aparece en **Sudeste**³. Es más: se menciona, en una carta que Oreste le escribe⁴, a Margarita, la prostituta con la que se fue a vivir en **En vida**; y a Requena, lleno de proyectos e intenciones, reencarnado en el Príncipe Patagón.⁵

Como Oreste y Requena, alias el Príncipe Patagón, Basilio Argimón es otro protagonista de la narrativa anterior de Conti que aparece en **Mascaró, el cazador americano**. El protagonista del cuento «Ad Astra» pasa volando por encima de la comitiva del Circo del Arca cuando se dirigen a tres Sargentos⁶ y se convierte (aunque en segundo plano, siempre referido) en un personaje más de la novela. Sin embargo, si en este cuento de **Con otra gente** Argimón fracasa estrepitosamente en su intento de realizar un vuelo en público, en esta novela, culmina con éxito su proyecto, pasea por los aires

¹ José Enrique Martínez Fernández, Op. cit., p. 152.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 21.

³ **Sudeste**, p. 166.

⁴ **Mascaró, el cazador americano**, p. 33.

⁵ Todos estos personajes reaparecen en los cuentos de Conti.

⁶ *Ibidem*, p. 245.

suscitando admiración, miedo y condena, y hasta se convierte en un temible guerrillero.¹

También, la analepsis referida a la historia que cuenta Oreste sobre sus visitas al zoológico en compañía de su padre puede considerarse como una marca de intratextualidad. Recuerda, en muchos aspectos, la historia del Milo de **Alrededor de la jaula**, con la salvedad de que, en esta novela, Milo consigue liberar la mangosta de la jaula del zoológico y es detenido cuando está a punto de subirse al barco, mientras que Oreste, ya mayor de edad, fracasa en su intento de serruchar los barrotes de la jaula del oso polar².

A esas referencias a novelas y cuentos de Conti en **Mascaró, el cazador americano** hay que añadir la alusión a *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, el guión cinematográfico redactado por el autor y cuyo rodaje, dirigido por Nicolás Sarquis, empieza en 1972 y sólo se termina en 1977, después de la muerte de Conti³.

En cuanto a los textos ajenos al autor, hemos de decir que la novela está salpicada de guiños a textos que pertenecen a otros escritores. La novela se convierte así en un crisol, una argamasa de textos que confluyen para conformar un relato general que el autor quiere dialógico y donde todo tiene cabida. Entre los géneros literarios presentes como intertextos en la novela, la poesía ocupa un lugar preponderante. El que el Príncipe sea un

¹ Conti recupera aquí al personaje para brindarle la oportunidad de experimentar el triunfo, la gloria.

² **Mascaró, el cazador americano**, pp. 80-81.

³ *Ibidem*, p. 270.

hombre aficionado a la poesía, la retórica y un recitador «facilita que la poesía recurra en el texto»¹. Leemos un soneto completo de Manuel del Palacio², otro titulado «La Tempestad y la calma»³ o los siguientes versos de Luis Martínez Kleiser:

*Ojos que saben hablar,
ojos que saben reír,
ojos que saben herir
ojos que saben besar;
ojos que hielan o abrasan
y que, con nieve o con lumbre,
dan o quitan pesadumbre
por dondequiera que pasan.*⁴

También hay citas de «Nostalgia» de Santos Chocano⁵, «Se pinta el mar» de Eduardo Marquina⁶, referencias a «Nocturno» de José Asunción Silva⁷, «Marina» de Rubén Darío, «La Tempestad» de José Zorrilla, «Barcarola» de Arturo Arnao, «Semper» de Emilio Ferrari, «Luz de amura» de José de Río Sainz, etc. De la misma manera, existen evidentes manifestaciones de las influencias de Cervantes en Haroldo Conti. Por ejemplo, algunos pasajes de la novela recuerdan las ilusiones quijotescas:

Una tarde les pareció avistar una isla, peñón o cabo, por la banda de babor, es decir, supuestamente mar adentro, pero Mascaró trepó a lo alto del palo y comunicó que no se veía nada.⁸

¹ Eduardo Romano: **Haroldo Conti: Mascaró**, Op. cit., p. 36.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 144.

³ Ibidem, pp. 75-76.

⁴ Ibidem, p. 145.

⁵ Ibidem, p. 297.

⁶ Ibidem, p. 77.

⁷ Ibidem, p. 298.

⁸ Ibidem, p. 89.

Delante [Boca Torcida] veía bultos que levantaban de golpe pero no eran más que enormes puñados de arena.¹

Así como vemos paralelismos con Gabriel García Márquez² en la introducción del realismo mágico en la novela, también vemos algo de la estética de Juan Rulfo en la elección y el tratamiento del ambiente. Las descripciones del espacio desértico de los pueblos librados a la soledad, al bochorno y al abandono en la desolación y el despojo, recuerdan en muchos aspectos los ambientes rulfianos de **El llano en llamas** y **Pedro Páramo**. Prueba de ello es el siguiente párrafo que hace referencia a los ventarrones de arena:

La arena arañaba las maderas, raspaba las ropas, se enroscaba en las orejas, chisporroteaba. Uno se llenaba de rumores, se habitaba de polvo, se blanqueaba igual que aquellas ramas que apuntaban al cielo como osamentas y a veces levantaban vuelo. Alguno de los hombres subía al techo del carromato y trataba de ver un poco más lejos. Veía un poco más de arena.³

Conti también echa mano de la estética de la literatura inspirada de la tradición oral. La historia de la creación y el nacimiento de Arenales nos recuerda la estética de la leyenda y de la epopeya. Es una historia en la que la crónica y la historia, lo mítico y lo místico, lo real y lo maravilloso se mezclan para añadir una dosis de extraordinariedad en un espacio ya de por sí fantasmagórico:

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 238.

² Según Rita Gnutzmann (Op. cit., p. 106), en esta novela Conti «ha abandonado el discurso ascético al estilo de Hemingway y se acerca al utilizado por García Márquez, lleno de juegos de palabras, de humor, y exageración.»

³ **Mascaró, el cazador americano**, p. 243. Destaquemos aquí la aliteración en “r” en la primera frase de la cita que refleja la violencia con la que esos vientos azotan espacio y personas.

La historia de Arenales es sucinta. Cabe en una canción. Primero llegaron unos hombres y empezaron otro faro un poco más adelante. En la mitad saltaron alguna piedra y el faro les cayó encima. Al pie del nuevo, el verídico, hay una huerta, un cementerio con siete tumbas, un ángel de cemento, que llora, y un promontorio renegrido. En la canción son siete hermanos que llegan de Palmares. Levantan el faro y lo tumba una maldición. El ángel del baptisterio de la catedral de Palmares desaparece en un vuelo con rumbo al sur. La maldición le pertenece a don Diego de Almaraz, que fundó Arenales, de pedo. Almaraz, que iba en una carraca hacia Oclora fundando de paso ciudades y aun naciones, extravía el rumbo al confundir un presagio y embiste la costa. Por si fuere un designio, fundó Arenales. La maldición se presume, porque a partir de ahí no se sabe nada más de Almaraz como persona. Se trueca en peñón, pervive en las tinieblas, vaga quejoso por la playa, alma dolida, deuda sagrada, materia de espanto. Llegan otros hombres, otros siete, según el canto, en busca del ángel. Un obispo con ornamentos morados asperja el peñón, conjura el alma penosa que se sumerge en el mar o se dispersa hacia los cielos según los cantores.¹

A la estética de la leyenda hay que añadir la del teatro muy recurrente en la novela. Esto quizá se explique no sólo por el hecho de que la novela ofrece una textualización de las funciones circenses llevadas a cabo por el Gran Circo del Arca, sino también por el propósito de Conti de presentar una novela espectáculo. Así es cómo, en muchos pasajes, las acotaciones del narrador hacen pensar en la didascalias de las piezas teatrales.

¹ Mascaró, el cazador americano, pp. 22-23.

2 – Intertextualidad exoliteraria

Con esta novela, Conti sale al descubrimiento de América Latina, cuya esencia sitúa en el interior de Argentina. Lo hace con los protagonistas y con los lectores. El viaje de la tropa del Arca es, de alguna manera, su propio viaje. Pues, su escritura ha necesitado una ardua tarea de documentación para reflejar de manera totalizante la realidad latinoamericana.¹

Esta investigación se resiente de manera manifiesta en las páginas de **Mascaró, el cazador americano**. La música popular, muy presente en la narrativa contiana, se afianza más contribuyendo al reclamo de todo el potencial cultural de América Latina. Así es cómo leemos que la Trova de Arenales ejecuta música de ruido con guitarra, arpa, flauta dulce, violín, acordeón, redoblante. Una música popular que no se limita solamente a la cultura argentina, sino que es representativa de todo el continente americano: «Polca, marote, zamba, chotis, valseado, pachanga, cositas de retozo como *Corazón de canela* o *Adiós mariquita linda*»², «polca, mazurca, danzón, milonga, guaracha, bolero...»³. El que Oreste aparezca soplando una saringa o «icu», o «roncador» o «pocuna»⁴ participa de la integración del elemento cultural del continente en una novela que el autor quiere enteramente latinoamericana. También salpican la novela referencias

¹ Pues el propio Conti dirá lo siguiente: «Tuve que rastrear, leer, buscar, no sólo a ciertos autores sino también al folklore, la música, los vestigios de literatura indígena, tan maravillosos, tan deslumbrantes.» Haroldo Conti: «El Boom de la literatura argentina fue sobre todo el Boom de las editoriales», en: Eduardo Romano: **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Op. cit., p. 114.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 20.

³ *Ibidem*, p. 308.

⁴ *Ibidem*, p. 231.

explícitas a títulos de canciones e incluso citas literales de algunas de ellas. A modo de ilustración, citaremos, respectivamente, una canción entonada por Maruca y *La Guarapachanga* que cantan algunos habitantes de Chacay:

*Paloma de la tarde
que entre rotas espumas
de tan lejos vienes
y reposas confiada
en mi florecida mano,
dime qué dice el amado,
allá en la otra orilla
de donde vierte la noche,
dice qué dice, paloma.¹*

*La Guarapaaachanga se puede bailaaar
La Guarapaaachanga se puede cantaaar...²*

Las referencias al manual de canto de Wronski y Vitone, con citas incluidas, las irónicas descripciones de las clases de canto que el Nuño recibe con gran esfuerzo y dedicación de un Príncipe Patagón empeñado en hacerse pasar por un gran especialista en canto y expresión escénica ofrecen una gran panoplia de datos técnicos sobre la estética del canto. Algunos pasajes de la novela, por el toque de humor que tienen, parecen auténticas parodias de los manuales de canto:

La disposición del Nuño al *bel canto* orientó la instrucción hacia el drama lírico comenzando con algunas generalidades sobre la voz, diferentes aperturas de boca y ejercicios de respiración. El Nuño, que tendía a barítono *drammatico* o *diforza*, mugía redondas ventosidades mientras el Príncipe lo alentaba con grandes ademanes, acompañándole a veces, oprimiéndole a veces, oprimiéndole la barriga otras. Las lecciones sobre mímica,

¹ Mascaró, el cazador americano, p. 146.

² Ibidem, p. 310.

expresión y caracterización, con los ejercicios y demostraciones pertinentes, resultaron más animadas.¹

En esta novela de Conti, son también recurrentes las evocaciones de libros de ensayos. Hay referencias a *El contrato social* de Jean Jacques Rousseau que lee el maestro Cernuda, *El trato social* de la condesa Tramar o el *Breve Manual de Oratoria* del profesor Juan Carlos Merlini en los que se apoya el Príncipe Patagón para sus discurso y cartas, y una frase de Montaigne. También, el narrador no sólo cita pasaje del *Corresponsal de amor* del profesor Gerry Willmans, sino que también se libra a un ejercicio de exegesis, de comentarios sobre el libro².

Hemos de señalar que, en el caso de los manuales, la intertextualidad reviste un carácter eminentemente irónico. Los comentarios y citas de estos libros representan, más que una valoración satírica de los manuales –que también lo es-, un paso más en la caracterización grotesca del Príncipe apegado a todo tipo de manuales. La escena del cortejo entre éste y Maruca después de recibir ella la carta de declaración de amor por parte de él revela de manera inequívoca el uso de la intertextualidad con fines irónicos. Pues el narrador relata la escena incorporando con calculada dosis de ironía las interpretaciones del lenguaje corporal tal como aparecen en el *Corresponsal del amor*, contribuyendo así a la caracterización grotesca de unos personajes demasiado románticos y teatreros:

Ella combina el movimiento de la mano con una mirada lanzada de prisa, acompañada de cierto rubor que enciende su cara con igual brevedad y que significa, de

¹ Mascaró, *el cazador americano*, p. 90.

² *Ibidem*, pp. 151-152

acuerdo al lenguaje del amor, *timidez* y *deseo*. Él empuña la mano con calculada firmeza y antes de besarla le dirige una mirada lánguida, triste, que según el *Corresponsal del amor*, expresa *pasión*. La señora lanza una risita y como para que no quepan más dudas, extrae del entrepecho un pañuelito verde (*placer, esperanza, alegría; cambio ventajoso de condición*), lo dobla por las puntas (*espérame*) y así doblado se lo pasa por los ojos (*deseo hablar contigo*).¹

A estas referencias hay que agregar las alusiones a las técnicas de lucha² y de pirotecnia³ que convierten algunas páginas de la novela en auténticos tratados en la materia. De la misma manera, otros pasajes de **Mascaró, el cazador americano** dan cabida a otro aspecto del arsenal cultural de la zona: las recetas culinarias. Pues, algunas páginas parecen sacadas de auténticos recetarios de cocina. Tenemos ejemplos de ello cuando el Nuño describe la cazuela de pescado a la catalana, el «cocido de campana» hecho «a base de trozos de carnero, tocino magro, trompa y orejas de cerdo, algunos puñados de garbanzos y tantos de fideos»⁴, o con la descripción de «la tortilla al Sacramonte» del señor Artemio Sanromá «tramada básicamente con sesos y criadillas de cordero, dos morrones, ocho huevos batidos más otros dos para rebozado, pan rallado, batatas, arvejas y medio cuarto litro de aceite.»⁵

Hay en **Mascaró, el cazador americano** una marcada explotación del fenómeno legendario. El narrador tiene que acudir a lo imaginario popular para plasmar la mentalidad mítica de los personajes. En esto, la novela

¹ **Mascaró, el cazador americano**, p. 180.

² *Ibidem*, pp. 215-216.

³ *Ibidem*, p. 36 y pp. 266-267.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁵ *Ibidem*, p. 311.

cumple con lo que se espera de ella, porque, como subraya Elisa Calabrese¹, la literatura no sólo desvela imaginarios, sino que también los recupera, los genera y les da forma. En este aspecto, merece mencionarse aquí la recurrencia de los remedios caseros para luchar contra las enfermedades. La novela ofrece muchas recetas de medicina tradicional con sus respectivas aplicaciones. Es el caso de la Tintura de Ajo que sorprende por la cantidad de males que, según el Lucho, cura.² También, las técnicas de fabricación de estos remedios caseros hacen su aparición en la novela en boca del capitán Alfonso Domínguez, quien describe la invención del doctor Carbonell contra los efectos del mareo:

El invento es totalmente científico, sin mano revestida ni secreta. Se destila 1/3 de onza de ácido hidroclicó en 5 onzas de alcohol. Al producto de esta destilación se mezclan 32 a 38 onzas de agua y la bebida resultante se endulza con almíbar clara. Finalmente se añade al líquido algunas gotas de esencia de menta piperita o yerbabuena, o bien almendras amargas y se le da color de rosa mediante una disolución de cochinillas. Se aconseja tomar dos grandes cucharas de este cordial antes de embarcarse.³

Conviene precisar que esa medicina popular, en la que «lo que importa son los resultados, el alto interés para la humanidad»⁴, es para los marginados de Conti de fabricación y uso democratizado en un espacio y en

¹ Elisa Calabrese: «Genealogías Bárbaras en el imaginario literario argentino», en: Jesús Peris Llorca, Miguel Herráez y Luis Veres (Coords.): **Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica**, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2004, p. 29.

² «Así [Oreste] se entera que la Tintura de Ajo hace desaparecer las angustias y palpitaciones del corazón, cura las varices y hemorroides, corrige el estreñimiento y el catarro intestinal, alivia molestias y dolores en las articulaciones y músculos, es decir, el reuma, la gota y la ciática, aplaca el insomnio, auxilia a la mujer en su estado crítico, ataca las lombrices, la gordura en general e indisposiciones de hidropesía, cura los padecimientos de los riñones y de la vejiga, eczemas y herpes, conjura la diabetes y sofoca el asma o soplo de letrado.» **Mascaró, el cazador americano**, p. 28.

³ *Ibidem*, p. 62.

⁴ *Ibidem*, p. 62.

gentes a las que la medicina reglada y moderna no llega o, si lo hace, no goza de buena consideración.¹ Son recetas compartidas sin ningún tipo de secretismo porque forman parte del patrimonio cultural, de la idiosincrasia latinoamericana. También forma parte de este universo cultural el amuleto, la pulsera de tiento que Cafuné le regala a Oreste. Según el narrador, esta pulsera, hecha de «tres vértebras de tiburón, algunas lapas, cuatro caracoles moteados, unos huesillos redondeados por el agua, dos habas de buena suerte», es una «contra», un amuleto que sirve para prevenirse de la mala suerte, el peligro y las inclemencias del viaje marítimo².

La superstición, la fe en los milagros, en lo maravilloso no se limita a los personajes de la novela. Parece alcanzar también al propio narrador, quien da la impresión de avalar o dar fe de la eficacia de las «contras», pociones, brebajes, tinturas y demás amuletos. Pues, cuando Oreste tira, desde la proa del Mañana a la deriva, el frasquito de «medicina para todo el mal de camino» que le había regalado el Lucho, comienza a soplar milagrosamente «un viento que remueve el agua e hincha las velas»³; con lo que se reanuda sin dificultad el camino hacia Palmares. Desde este punto de vista, se puede decir que Conti asume y reivindica lo real maravilloso característicamente americano y da un paso más hacia la inscripción de su novela dentro de la realidad del subcontinente.

¹ En esto, comparten la misma actitud que los personajes de **Sudeste**. Confían más en las recetas caseras que en los hospitales, la medicina moderna.

² **Mascaró, el cazador americano**, p. 48.

³ *Ibidem*, p. 92.

Los refranes muy numerosos en **Mascaró, el cazador americano**, también nos transportan hacia el imaginario cultural latinoamericano.

No podemos concluir este punto dedicado a la presencia en esta novela de Conti de intertextos exoliterarios sin hacer mención de los elementos epistolares, de las cartas. Leemos transcripciones integrales de dos cartas del Príncipe Patagón (una dirigida a Maruca¹, otra a Oreste²) y de una que Oreste escribe a Margarita³. Tampoco podemos pasar por alto el gran número de reproducciones en la superficie del texto de la novela de carteles y letreros, uno de los cuales hasta ocupa tres páginas y da cuenta del programa del circo de los hermanos Scarpa con el típico estilo pomposo e hiperbólico que caracteriza el lenguaje y la estética de los feriantes⁴.

En definitiva, resumiremos que el autor propone aquí una destrucción de los límites entre arte y subversión, entre compromiso político y compromiso artístico con la vida, entre lenguaje literario y lenguaje de la plaza, para quitar los disfraces y artificios del monologuismo característico del código liberal y de la novela tradicional; e invita a celebrar el poder de la palabra y del arte. También invita a una exploración de la realidad latinoamericana por la asunción de su idiosincrasia y la apertura a la cultura popular, al realismo mágico, gracias a un sabio manejo de las técnicas narrativas y, sobre todo, de los procedimientos intertextuales de corte

¹ **Mascaró, el cazador americano**, pp. 154-156.

² *Ibidem*, p. 329.

³ *Ibidem*, p. 33.

⁴ *Ibidem*, pp. 113-115.

barroco.¹ Reiteramos que el gran logro de Conti está en la magia de su estilo, capaz de acercar la erudición más recóndita al lenguaje más popular y más grosero. El tono del relato, a veces didáctico, a veces pedantesco, siempre grotesco, se compensa inteligentemente con construcciones ingeniosas, con metáforas, metonimias y oximorones brillantes.

¹ Sobre la estética y la práctica del Barroco en Hispanoamérica, ver: Carmen Bustillo: **Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso**, Caracas, Monte Avila Editores, 1988.

V- CONCLUSIÓN DE LA SEGUNDA PARTE: **VALORACIÓN DE LA NOVELÍSTICA DE HARODO CONTI**

A –Los contenidos temáticos

La exploración del universo de la marginalidad es, sin duda, el tema más recurrente y obsesivo de la novelística de Haroldo Conti. Aparece en todas las novelas como tema principal. Si **Sudeste** ofrece un acercamiento al mundo de los marginales que viven de espaldas a la ciudad y la civilización, reclusos voluntariamente en las aguas y las riberas del Paraná, en **Alrededor de la jaula** y **En vida**, la marginalidad de los personajes en la ciudad de Buenos Aires no es voluntaria sino impuesta. Les es impuesta por una modernidad y un desarrollismo asfixiante y enajenante. Conscientes de su marginalidad, de su condición de desclasados, de seres ajenos a la gran fiesta de la modernidad, estos personajes sólo tienen como recurso el encierro en la angustia y el sueño de una vida mejor lejos de una Buenos Aires antropófaga. En **Mascaró, el cazador americano**, la marginalidad está presente tanto en los integrantes del Circo del Arca como en los pueblos que recorren, todos ellos víctimas del abandono y la represión por parte de los poderes hegemónicos.

El correlato de la marginalidad es la soledad, también omnipresente en la novelística de Haroldo Conti. Al contrario de **Sudeste** donde la soledad del Boga es buscada porque él no se identifica con la sociedad moderna, con el estilo de vida que en la ciudad se lleva, en **Alrededor de la jaula**, Milo experimenta con angustia la soledad propia y, sobre todo, la de la mangosta

Ajeno, y se da trágicamente cuenta de que la ciudad de Buenos Aires es para él una auténtica jaula, igual que las que pueblan el Jardín Zoológico. De la misma manera, el Oreste de **En vida** se siente solo en medio de la bulliciosa Buenos Aires. En **Mascaró, el cazador americano**, los protagonistas rompen con sus soledades para unirse en una empresa destinada a rescatar a los marginados del interior de las pampas de la soledad, el abandono y el letargo.

La relación del hombre con el espacio también está presente en la novelas de nuestro escritor. Si en la primera, la relación del Boga con el río es de naturaleza afectiva, manifestación de una especie de identificación mítica, de simbiosis entre hombre y naturaleza, en las dos novelas que siguen dicha relación es de rechazo mutuo; protagonistas y espacio se repelen. Concomidamente con el tratamiento de la relación del individuo con el espacio, existe en todas la novelas de Conti una profunda reflexión sobre la temporalidad, en la línea trazada por Henri Bergson. El espacio, la imagen, los objetos, todo en las novelas de Conti se describe desde la temporalidad, favoreciendo así la dualidad dialéctica entre el aquí-ahora y el allá-antes.

No podemos hacer una apreciación panorámica de la temática de la novelística de Haroldo Conti sin detenernos en su carácter evolutivo dentro de los parámetros identificativos de sus novelas. Pues, notamos en Conti un paso progresivo de la marginalidad solitaria a la marginalidad solidaria. Si en **Sudeste**, **En vida**, y **Alrededor de la jaula** los personajes marginales se encierran sobre sí mismos y no buscan cambiar el mundo sino su propia

condición, en **Mascaró, el cazador americano** los funambulitas se solidarizan con los oprimidos llevándoles el juego, la risa y la celebración de la vida. Con ésta, la novelística de nuestro escritor pasa de la abulia de los fracasados al rescate de los oprimidos propuesto por el realismo socialista¹. Una evolución dictada, sin duda, por el paso definitivo de Conti al socialismo militante a raíz de su viaje a Cuba y su encuentro con los líderes de la revolución cubana.

B – Los personajes

Como ya queda reflejado, Conti parece seducido por los marginales. Todos los personajes de sus novelas lo son. Desde el Boga de **Sudeste** hasta el Príncipe Patagón, Mascaró, el Oreste de **Mascaró, el cazador americano**, pasando por el Milo de **Alrededor de la jaula** y el Oreste de **En vida**, todos se mueven en los subsuelos de la sociedad.

Interesa señalar que todos los protagonistas principales de las novelas de nuestro escritor son hombres. La novelística de Conti parece vetada a las mujeres. Las escasas presencias de personajes femeninos se resumen a simples figuras borrosas que son, en la mayoría de los casos, objetos de una visión grotesca por parte del narrador.

¹ El mismo Conti reconoce que su literatura de **Sudeste** a **En vida** es una literatura muy individualista, un camino que iba cerrándose. Por eso tenía que abrirse camino, ensancharlo con otras experiencias en **Mascaró, el cazador americano** y **La balada del álamo carolina**. Haroldo Conti: «El Boom de la literatura argentina fue sobre todo el Boom de las editoriales», Op. cit., pp. 112-113.

Si en **Sudeste**, **Alrededor de la jaula** y **En vida** el protagonismo descansa en una figura única con personajes secundarios, en **Mascaró, el cazador americano** el protagonismo es múltiple. El protagonista de la última novela de Conti es (más allá de Oreste, el Príncipe Patagón y Mascaró) el circo entero. En esto, podemos decir que esta novela es coral.

En cuanto a la evolución de la situación de los protagonistas, hemos de decir que salvo **Mascaró, el cazador americano**, todas las novelas de Haroldo Conti acaban con el fracaso de los protagonistas. El Boga de **Sudeste** acaba tiroteado, Milo, el niño de **Alrededor de la jaula**, fracasa estrepitosamente en su proyecto de liberación de la mangosta Ajeno y acaba detenido. El Oreste de **En vida** tiene que conformarse con la casucha de la prostituta Margarita como consuelo por no cumplir su proyecto de viaje en barco a la isla tan soñada. En cambio, los protagonistas de la última novela de nuestro autor consiguen llevar a cabo su proyecto de puesta en pie de la compañía circense, rescatan a muchos pueblos de la alienación y, cuando se sienten acorralados por las fuerzas represivas, pasan a la guerrilla revolucionaria (que es lo mismo) con similares éxitos.

C – El discurso

Las novelas de Haroldo Conti están marcadas por una narración lineal con una prominencia del tiempo lento, sobre todo en **Sudeste**. Las acciones se extienden en el tiempo. En lo que al tiempo de la narración se refiere, es

de destacar la tendencia a la amalgamación entre el presente y el pretérito. Una amalgamación que, en novelas como **Sudeste** o **En vida**, alcanza proporciones tales que puede llegar a ser desconcertante para el lector y desafortunada para los puristas del lenguaje. En todas las novelas, la dicotomía entre el presente y el pasado sirve para marcar la dicotomía entre el presente y el pasado de los protagonistas.

La novelística de Conti se caracteriza también por la unicidad espacial dentro de la movilidad de los protagonistas. Éstos se desplazan, en general, dentro del mismo espacio. En **Sudeste**, toda la acción se desarrolla en el delta del Paraná. Las escasas alusiones a la ciudad sirven para resaltar una caracterización negativa en comparación con el espacio del río, centro casi paradisíaco para el Boga. **Alrededor de la jaula** se desarrolla exclusivamente en la ciudad de Buenos Aires (la zona de la Costanera y el Jardín Zoológico). Esta ciudad es también el espacio donde se ambienta la mayor parte de **En vida**. La costa, también presente en esta novela, constituye un espacio de refugio adonde Oreste huye para protegerse de la tiranía de la ciudad. Además, de estos espacios por donde se mueve el protagonista, existen otros, los de los sueños y los recuerdos que pueden llamarse espacios deseados o espacios del deseo. Tanto **Sudeste**, **Alrededor de la jaula** como **En vida** presentan una visión negativa de la ciudad de Buenos Aires ya que ésta provoca en los protagonistas el deseo de huida. En **Mascaró, el cazador americano**, la unicidad espacial se rompe. Existen espacios múltiples aunque todos tienen un denominador

común: son pueblos polvorientos y aislados del interior de las pampas argentinas y uruguayas.

Los narradores son heterodiegéticos (hablan en tercera persona) con perspectiva que oscila entre la focalización interna (unifocal o multifocal) y la focalización externa, con frecuentes incursiones en los relatos mediante comentarios y reflexiones.

En las tres primeras novelas (**Sudeste**, **Alrededor de la jaula** y **En vida**), predomina la descripción sobre la acción. Son esencialmente novelas psicológicas, novelas de caracterización de los personajes, de descripción de sus relaciones con el medio y de sus tensiones internas. En la última, en cambio, hay más dinamismo, más acción.

El discurso de Conti en sus novelas deja entrever un sabio manejo de las técnicas narrativas marcadas, entre otras, por la utilización de las que aprendió en los talleres de dirección cinematográfica con el Club Gente de Cine. Pues, las técnicas cinematográficas participan de las estrategias de construcción del discurso de las novelas de Conti. Los esfuerzos del autor por marcar la presencia del color y el ruido, es decir de los elementos sensorimotrices, contribuyen a dotar las novelas de una plasticidad exquisita. Todas estas técnicas encuentran una aplicación apoteósica en **Mascaró, el cazador americano**, donde se exploran estrategias narrativas nuevas: el realismo mágico, la parodia y el dialogismo marcan su introducción en la novelística de nuestro autor. Con **Mascaró, el cazador americano**, pues,

asistimos a la incursión y consolidación en la novelística de Conti de géneros nuevos y ajenos que la inscriben en la línea del neobarroco latinoamericano. Su narrativa pasa a ser entonces literatura saltimbanqui, lúdica.

TERCERA PARTE:
LA CUENTÍSTICA DE HAROLDO CONTI

Conviene abrir esta parte con breves consideraciones generales sobre la teoría y la práctica del cuento. Si, como lo hemos anotado en el precedente apartado, se ha encontrado muchas dificultades para cercar el concepto de texto y darle una definición generalizadora y globalizadora, más problemas aún han sufrido los intentos de definir el concepto de cuento. Estos problemas son tanto más profundos cuanto que los precursores de los estudios sobre este género han buscado fijar de antemano unas reglas sobre la base de las cuales establecen sus definiciones, descartando así todas las prácticas que no correspondan con sus predicados. De hecho, según que se insista en tal o cual aspecto, la definición del cuento literario cambia de un estudioso a otro.

Edgar Allan Poe es, sin duda alguna, uno de los primeros –si no el primero- en centrar su atención en consideraciones teóricas sobre el cuento como género literario. En una reseña publicada en 1841, destaca como rasgo caracterizador del cuento el “efecto único y singular” creado en el lector. Dicho efecto, tal y como lo determina, sólo puede lograrse con la brevedad, la intensidad, la unidad de impresión y la ausencia de finalidad estética. De la misma manera que concede una importancia al efecto en el lector, da una idea de la brevedad del cuento no en términos de líneas o páginas sino fijando un tiempo de lectura. Así, postula que el cuento debe ser lo suficientemente breve para ser leído entre media hora y una hora.¹

¹ Cf. Edgar A. Poe: «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 293-309.

Entre los muchos seguidores de Poe en Hispanoamérica, es de destacar a Horacio Quiroga con su famoso *El manual del perfecto cuentista*.¹ Los puntos V, VI, VII, y VIII de su «Decálogo del perfecto cuentista» que reproducimos a continuación insisten en la tensión y la intensidad ya enunciadas por su maestro:

V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “Desde el río soplaba un viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII. Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea.²

Julio Cortázar también sigue de muy cerca la línea trazada por Edgar Allan Poe. En «Algunos aspectos del cuento»³, conferencia pronunciada en 1961 en La Habana, afirma que el cuento tiene tres aspectos fundamentales: la intensidad, la tensión y la significación. Tres elementos que le permiten al autor secuestrar momentáneamente al lector, seducirlo, fascinarlo, reducirlo

¹ Horacio Quiroga: «El manual del perfecto cuentista», en: C. Pacheco y L. B. Linares, Op. cit., pp. 325-339.

² *Ibidem*, pp. 335-336.

³ Cf. Carlos Pacheco y Luis B. Linares, Op. cit., pp. 379-396.

con un *knockout*, asestándole el fatídico golpe del final. Como Quiroga –o más que él-, Cortázar concede una gran importancia al final.

Guillermo Meneses va más allá que el final al afirmar que un cuento debe desvelar una estructura cerrada, debe ofrecer un acontecimiento con un principio y un final:

Bien se podría afirmar que el cuento es una relación corta y cerrada sobre sí misma en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución (...) La circunstancia ofrecida puede ser una peripecia absolutamente exterior, una intriga de orden psicológico, una confrontación de problemas intelectuales, una mínima incidencia en la cual el genio del narrador interviene exclusivamente para dejar el instante de la acción, la representación de imágenes poéticas que encuentran en su orden principio y fin.¹

Enrique Anderson Imbert también ofrece una definición del cuento. Partiendo de una diferenciación entre cuento y novela, se apoya en los criterios de brevedad y la primacía de la trama. Según él, el cuento es

una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas– consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por un desenlace estéticamente satisfactorio.²

Carlos Mastrángelo es, desde nuestro punto de vista, el estudioso que más ha sabido sistematizar con claridad una teoría del cuento. Ahondando

¹ Guillermo Meneses: «El cuento: un problema y su solución», en: C. Pacheco y L. B. Linares, Op. cit., p.418.

² Enrique Anderson Imbert: **Teoría y técnica del cuento**, Buenos Aires, Marymar, 1979, p.52.

en la lógica de las metáforas e imágenes –cárcel de hierro para Quiroga, knock-out para Cortázar, etc.– Mastrángelo considera el cuento como “un viaje relámpago” en tanto que no hay posibilidad de observar lo que nos rodea. Todo se precipita hacia el final¹. El estudioso argentino destaca seis elementos cardinales para el cuento. Según él, el cuento es: 1) una serie breve y escrita de incidentes; 2) de ciclo concluido y perfecto como un círculo; debe formar un todo armónico donde no falta ni sobra nada; 3) siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí, porque en el cuento no hay tiempo, motivo ni espacio para describir ambientes, personajes ni caracteres salvo caso especial en que se base en esos elementos; 4) trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación, sin desviaciones ni digresiones; 5) sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio: todo sucede en poco tiempo en un lugar determinado; 6) rematados por un final imprevisible, adecuado y natural, un desenlace que cierre perfectamente el ciclo empezado, que remate el período del asunto, de la emoción y del interés.²

Ian Reid destaca tres principios característicos del cuento en los ensayos de sus compatriotas en los primeros años del Siglo XX. Según él, dichos ensayos postulan que un cuento «a) produce una impresión única en el lector; b) lo hace encontrándose en una crisis; y, c) dicha crisis es fundamental dentro de la trama cuyos hilos son controlados por el autor.»³ Pero, hemos de afirmar que lo más importante del aporte de Reid no radica

¹ Carlos Mastrangelo: **El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica**, Buenos Aires, Editorial Nova, 1975, p. 101.

² Carlos Mastrangelo, Op. cit., pp. 103-108.

³ Ian Reid: «¿Cualidades esenciales del cuento?», en: C. Pacheco y L. B. Linares, Op. cit., p. 257.

en su cuestionamiento de lo que se llama “cualidades esenciales del cuento”. Así, pone en tela de juicio el postulado de “unicidad de efecto” introducido por Edgar Allan Poe. También señala la irrelevancia de la búsqueda de una simetría de la trama. Inspirándose de la afirmación de Antón Chéjov de que «cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final», opina que

la acción de un cuento, al contrario de las composiciones más extensas, no necesita, en modo alguno, tener un desarrollo completo. Puede, virtualmente, no tener ni principio ni final, y representar sólo un estado de cosas, más que una secuencia de acontecimientos.¹

No puede negarse que estas últimas afirmaciones de Reid tienen mucho que ver con la práctica actual del cuento. Él mismo llega a hablar de «cuentos modernos»² en relación con los cuentos canónicos; lo cual deja entrever que, a pesar del estatismo en que lo querían encerrar los precursores, el cuento ha sufrido transformaciones considerables. Según Gabriela Mora, «las transformaciones del cuento y de la novela van paralelas y de acuerdo a las transformaciones de la literatura en general»³. Para ella, los cambios estructurales en los textos literarios se han resentido también en la estructura de los cuentos. David Lagmanovich destaca cinco rasgos de ruptura del cuento moderno con los cánones. Cinco rasgos que considera como el punto de partida para una descripción de la nueva “retórica del cuento” hispanoamericano:

¹ Ian Reid, Op. cit., pp.264-265.

² Ibidem, p.267.

³ Gabriela Mora: **En torno al cuento: de la Teoría General y de su Práctica en Hispanoamérica**, Buenos Aires, Editorial Damilo Alberto Vergara, 1993, p.53.

...1) la pérdida –no obligatoria, pero sí frecuente- de la noción de una línea argumental única y sólida; 2) la ambigüedad como concepto fundamental de la escritura, que viene a ocupar el lugar de la claridad realista-naturalista o de la brillante ejecución artística del modernismo; 3) el personaje trazado -dentro de las líneas de una concepción mitificadora del mundo, “corruptora” de nuestra visión y no simple confirmación de una visión mimética- como representante paradigmático de un grupo de seres, cuando no como aparición espejística de otros varios personajes igualmente posibles; 4) el final abierto como recurso que entrega al lector la resolución –definitiva o no- de la trama cuentística, desafiando su inteligencia o aceptando su propia capacidad de lectura; y, finalmente, 5) la vuelta atrás o visión retrospectiva como posibilidad de apertura en un ámbito de resonancias sociales, sin mengua de la nitidez constructiva.¹

A esta lista de Lagmanovich podemos agregar la ruptura de las fronteras entre el cuento y otros géneros como el ensayo, la poesía y el teatro. También es de señalar la existencia del minicuento o microcuento tan cultivado por Borges, Marco Denevi, Anderson Imbert, Augusto Monterroso, etc.

Todas estas consideraciones nos llevan a afirmar que no hay un solo tipo de cuento sino varios; que no hay una sola manera de escribir cuentos sino varias. El cuento es literatura, creación y, por tanto, arte; y todo arte se inscribe en una dinámica evolutiva y, por consiguiente, se resiste a cualquier tipo de encasillamiento; se encamina hacia la repulsa de cualquier regla. Las estéticas del cuento se hacen y deshacen constantemente, su teoría está en perpetua composición y descomposición². Añadiremos, apropiándonos

¹ David Lagmanovich: **Estructura del cuento hispanoamericano**, México, Universidad Veracruzana, 1989, pp. 22-23.

² Juana Martínez Gómez describe acertadamente este fenómeno hablando de “indefiniciones”. Ver su artículo «El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, Tomo I, 1999, pp. 167-282.

palabras de Jean Bloch-Michel sobre la novela, que los cuentos «que se rebelan contra las antiguas reglas lo hacen en nombre de las que ellos han inventado y a los cuales se someten.»¹

Sin embargo, en un artículo donde analiza la obra narrativa de Conti, Fernando Rosenberg juzga desfavorablemente los cuentos del autor por su falta de economía y concentración, su alta dosis de convencionalismo, la mezcla de las palabras del narrador con las de los personajes². Concluye su estudio sentenciando que los libros de cuentos **Todos los veranos** y **Con otra gente** no son tan afortunados como las novelas y «descubren que, en general, la visión y el tratamiento de la realidad son, en Conti, los de un novelista antes que los de un cuentista.»³ En nuestra opinión, los criterios en los que se fundamenta Rosenberg no se sostienen, a tenor de lo que acabamos de constatar sobre la poética del cuento. Veremos que si los cuentos de nuestro autor no se ciñen a los lineamientos teóricos de los “clásicos”, no por ello dejan de ser de alta factura, y se estructuran de acuerdo con la práctica del cuento hispanoamericano “moderno”.

En esta parte, tendremos en cuenta todas estas consideraciones como soportes fundamentales para nuestro análisis. También, éstas servirán para prevenir cualquier polémica sobre si algunos relatos estudiados aquí como cuentos lo son o no. Hemos decidido pasar por alto estas controversias,

¹ Jean Bloch –Michel, Op. cit., p.147.

² Fernando Rosenberg: «Los cuentos y novelas de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, julio-septiembre 1972, pp. 513-522. No entran en su estudio, evidentemente, los cuentos de **La balada del álamo carolina** y la novela **Mascaró, el cazador americano**, ambos libros publicados posteriormente.

³ *Ibidem*, p. 521.

limitándonos al análisis de todos los textos reunidos en la colección **Cuentos Completos** publicada por la editorial Emecé¹.

En el estudio de la cuentística de nuestro autor no seguiremos la organización cronológica adoptada en el caso de la novelística. Eso se debe sencillamente a cuestiones de lógica metodológica ya que, de esta manera, correríamos el riesgo de fragmentar nuestro estudio y provocar muchas discontinuidades. Pues, hay casos en los que temas centrales de los primeros cuentos se encuentran en los últimos, y viceversa. Por las mismas razones de comodidad, hemos repartido los veinticuatro cuentos de Conti en seis centros de interés. Empezaremos con el universo de la marginalidad. Después, analizaremos la práctica omnipresencia del pueblo en la cuentística de nuestro autor. Para eso, partiremos de algunos cuentos para intentar destacar todas las implicancias del tema. En nuestro tercer apartado, hemos reunido tres cuentos que marcan algunas afinidades con lo policial. En el cuarto, nos interesaremos por el tema de la ironía y la sátira aplicadas al universo personal de un Conti, católico y escritor. El penúltimo apartado está dedicado a la importancia de la memoria y su papel en la elaboración del discurso narrativo. Acabaremos centrándonos en la apropiación por Conti de las técnicas cinematográficas como estrategias de construcción discursiva.

Conviene señalar antes de entrar en materia que, de acuerdo con la línea general trazada en las consideraciones metodológicas definidas en la

¹ Haroldo Conti: **Cuentos Completos**, Buenos Aires, Emecé, 1999. Trabajaremos exclusivamente con esta edición, las citas aparecerán con el título del cuento seguido del número de la página o las páginas correspondientes. Este libro recoge la integralidad de los cuentos de nuestro autor, publicados tanto en vida como a título póstumo.

introducción de esta tesis, los análisis no se ciñen exclusivamente a los temas evocados en los títulos de los apartados. Pues, dichos títulos no son más que trampolines mediante los cuales procederemos a acercarnos a los textos. A partir de ahí, desplegaremos toda la cadena de significados para intentar sacarles el sentido general. Adoptaremos el sistema de los vasos comunicantes.

I – EL UNIVERSO DE LA MARGINALIDAD

El tema de la marginalidad es, como ya se ha analizado en las novelas, uno de los ejes centrales de la narrativa de Haroldo Conti. Casi todo su trabajo literario está encaminado hacia la focalización del interés en los sectores más desfavorecidos, no sólo por las políticas sociales de los gobiernos argentinos, sino también por buena parte de los escritores. Eso se explica en gran medida por el hecho de que el propio Conti es, de alguna manera, un excéntrico, un intelectual que encuentra serias dificultades para adaptarse a la vida reglada de la ciudad¹. También se debe a la ya evocada apuesta de su grupo de la revista *Crisis* de orientar su mirada, en sus ensayos y producciones de ficción, hacia los grupos y los territorios marginados de la periferia, hacia los olvidados.

En este apartado, nos interesaremos por cuentos que recogen las realidades de los dos sectores más marginados de la provincia de Buenos Aires de estos momentos en que la Argentina está inmersa en desajustes económicos y sociales. El primero, ya visto en **Sudeste**, corresponde a la zona del Delta de Paraná, al espacio híbrido, entre río, islas y costa; tan cercano a la ciudad en términos geográficos pero extraño en realidades y preocupaciones. El otro sector de la marginalidad que analizaremos es el de la ciudad, que también tiene sus inadaptados, los villeros o los pequeños funcionarios venidos del pueblo a engrosar las filas de los excluidos de la metrópoli.

¹ Recordemos también que de niño Conti acompañaba a su padre, tendero ambulante, y ambos recorrían todos los pueblos de la zona. Esto puede ser, de alguna manera, un dato significativo de la formación psicológica del autor. Él mismo declarará que es de humor vagabundo.

A - «Marcado» o la peste del río

Publicado por vez primera en 1963 en la revista *Baires*, el primer cuento de Conti que analizamos aquí presenta una estructura particular; una estructura que justifica muy bien la elección de su título. «Marcado» ofrece dos historias: una enmarcadora y otra enmarcada. También, la insistencia en las indicaciones temporales de los acontecimientos relatados gravadas, es decir, “*marcadas*” en el mostrador del almacén del vasco Ibargoyen, puede explicar la elección de tal título.

El cuento pone en escena a cuatro personajes, principalmente, con escasas alusiones a su aspecto físico. Su caracterización es fundamentalmente de tipo moral. Los dos primeros (el viejo Caligari y el Gallo Britos) tienen menos relevancia en el conjunto del relato por la sencilla razón de que dejan de interesarle al narrador a partir del momento en que empieza la historia del Polo, el personaje principal¹. No vuelven a aparecer en el relato, salvo en una breve alusión al viejo Caligari, hacia el final del mismo. El Polo y su acólito, el Faca Sacomano, son los personajes en torno a los cuales se estructuran los acontecimientos, las acciones que justifican el relato. Su historia puede verse como un relato enmarcado dentro de un relato general que se abre con el recuento del encuentro entre los tripulantes del *Clara Donade*² y el Polo.

¹ «Marcado», **Obras completas**, p. 15.

² Éste es el nombre que lleva el barco del viejo Caligari y el Gallo Britos.

«Marcado» ofrece, pues, un acercamiento al sector marginal de la población argentina. El Polo y el Faca son individuos que se mueven por el río, por el delta del Paraná, dedicándose al hurto, a la sustracción fraudulenta de piezas de barcos, por lo que «Algunos los llamaban “madrecitas” y otros, con más precisión, “peste del agua”»¹. Si el Boga de **Sudeste** se ocupaba de reparar los barcos rotos o encallados, el Polo es, como el Hombre de esta novela, un ladrón que los desmonta, los desintegra, para sacarles algún provecho.²

Como queda reflejado más arriba, los delincuentes (el Polo y el Faca) no acaparan en un principio el foco del narrador orientado hacia otros dos marginales. El viejo Caligari y el Gallo Britos aparecen como unas figuras emblemáticas del espacio del Delta. Pues, el viejo es la memoria del Delta puesto que se confunde con el río y «El río es memoria»³, en opinión el narrador. Se identifica con el propio tiempo, con la historia de este espacio acuático.⁴

Más que una caracterización de unos personajes cuyo destino está inexorablemente ligado al río, la primera parte del cuento pone de realce la tensión misteriosa que acompaña a la figura de los delincuentes. Sirve, entre otro, para destacar el contraste entre la personalidad del viejo Caligari, biblioteca viviente del Delta, buen conocedor del espacio y de la historia del

¹ «Marcado», p. 17.

² Recordemos que la historia del mismo personaje aparece furtivamente evocada en **Sudeste**.

³ «Marcado», p. 11.

⁴ Estos personajes son tipos sociales, seres marginales característicos de la zona, como los que aparecen en **Sudeste**.

río, y la del Polo, misterioso, escurridizo y que oscila entre presencia y ausencia. Si el viejo Caligari y el Gallo Britos son elementos más del espacio, el Polo y su cómplice aparecen como invasores; no son figuras de la zona. En dos ocasiones, el narrador insiste en que su barco, el *Lucía*, no «era barco de esas aguas»¹. El Polo encierra todas las características del verdadero delincuente: es taciturno, arisco, autoritario, ágil, minucioso, metódico, robusto (pesa más de ciento diez kilos) y buen conocedor de las técnicas de navegación.²

«Marcado» ofrece el hurto como forma de supervivencia en la subeconomía del espacio épico del Delta. Una subeconomía cuyas reglas (si es que existen) se encuentran en divorcio, en conflicto con las de la sociedad oficial y capitalista que descansa en la moral de la posesión. Para los marxistas, la competencia, el acaparamiento y la posesión crean discordia. Por eso, creen que una sociedad pacífica sólo puede prosperar después de haber abolido la propiedad. Pues, el cuento ofrece una concepción del trabajo, de la producción y la propiedad diferente de la de la moral hegemónica. De ahí que las actuaciones de los protagonistas no merezcan ningún rechazo por parte del resto de personajes del lugar ni por el propio narrador. Al contrario, parecen justificarse:

Compraban y vendían, en el mejor de los casos, porque más a menudo robaban y vendían. Claro está que el Polo no lo entendía así ya que el riesgo le parecía un costo razonable.

Primero dismantelaron los barcos varados, hundidos o abandonados.

¹ «Marcado», p. 12.

² En muchas ocasiones, el narrador insiste en la pericia con la que hace los nudos de las cuerdas, muy importantes para los navegantes; de ahí la admiración del viejo Caligari.

Después cualquier barco. Algunos los llamaban “madrecitas” y otros, con más precisión, “peste del agua”. En cualquier caso, ninguno dejaba de reconocer que era la única forma de conseguir ciertas cosas.

–Quiero unos ojos de buey como los de Magnolia –decía alguno, por ejemplo.

Y dos o tres días después volvía y decía:

– No pueden ser iguales.¹

Asombra la valentía del Polo y el Faca Sacomano. Estos protagonistas parecen estar en constante desafío a la muerte, a la que, por su temeridad, se ven abocados irremediabilmente. Es lo que traduce el símil de la estrella negra que aparece en el cuento en dos ocasiones. El lector tiene la sensación de que el Polo busca obsesivamente la muerte. Parece seguir esta estrella negra que lo conduce directamente hacia su propio fin, mientras que la del Faca le dicta una separación del temerario delincuente:

La historia de Polo arrastraba por entonces la historia del Faca, que después arrancó sola y creció en desmesura hasta que terminó con gran final en el Brazo de la Tinta. Y una estrella negra parecía presidir esa historia.²

En cuanto al otro, el Faca, tenía su tristeza también. Pero marchaba detrás de su propia estrella, como el Polo, y no se podía hacer nada para desviarlo.³

Pero de cualquier forma estaba visto que iban a terminar con él.⁴

El cuento presenta aquí una concepción mítica de la condición humana que coincide exactamente con la idiosincrasia de los personajes descritos y del ambiente en el que se encuentran arrojados. Esta visión fatalista del

¹ Marcado», pp. 16-17.

² Ibidem, p. 17.

³ Ibidem, p. 18.

⁴ Ibidem, p. 19.

individuo, cuyo destino está trazado de antemano y contra el cual no puede lidiar, coincide con la concepción épico-romántica de la vida. Pero la asociación que constituyen estos dos protagonistas va más allá de la simple unión de dos individuos con fines delictivos. Los une algo más profundo, un pacto tácito, un acuerdo cuyos fundamentos sobrepasan el puro afán de ganar dinero a costa del otro y que deben buscarse en su concepción del mundo:

Anduvieron sobre el río tres años desde entonces, unidos al parecer por alguna circunstancia inexplicable. Porque ellos estaban allí, sobre aquel barco de aspecto vagabundo, como dos extraños en la plataforma de una estación, cada uno esperando por su destino. No se habían propuesto nada en particular y a veces se miraban a la cara un poco desconcertados por lo que resultaba a pesar de eso. Les sorprendía esa especie de acuerdo y esa unanimidad de fondo con respeto a las cuestiones de verdadero interés.¹

Aunque no existe en el texto nada que lo deje aparecer de manera explícita, una segunda lectura nos permite advertir suficientes indicios para ver detrás de las actitudes de desafío a la muerte y a la legalidad una clara rebeldía no sólo contra la concepción monolítica del trabajo y del sistema de producción de la moral liberal, sino también contra las fuerzas de seguridad garantes de este sistema. El comportamiento del Polo puede leerse como una propuesta de otro sistema de trabajo que descansa en una moral otra que la hegemónica: la de los desposeídos, la de los marginales, la de la periferia. A eso obedece la caracterización épica del protagonista, cuya valentía y pericia en las técnicas de navegación y combate naval aparecen

¹ «Marcado», pp.15-16.

resaltadas por la espectacular escaramuza contra los milicos de la Prefectura.¹

De la misma manera, el final trágico del cuento, la muerte del protagonista puede tener otra lectura, en clave positiva. El Polo muere de manera triunfal, en medio del fuego de artificios que arma con dinamitas que se cuida de dejar preparadas sobre el tanque de nafta de su *Lucía*. La explosión, la muerte apoteósica puede verse entonces como la exaltación del heroísmo, la sublimación de un estilo de vida, el rescate de la figura de unos hombres olvidados en la gran fiesta de la modernidad y obligados a automarginarse:

Los tomó de través y volaron en pedazos porque el *Lucía* tenía preparado algo sobre el tanque mismo y el Polo se cuidó de presentarles la proa mientras le estuvieron tirando. El ruido se oyó desde la costa y se vio el fuego hasta bien entrada la noche. El viejo Caligari estaba sobre la cubierta del *Clara Donadei*, en medio del río, y lo vio todavía desde más cerca.²

El último párrafo del cuento confirma esta simpatía del narrador para con la “peste del agua” y delata, al mismo tiempo, su pertenencia al universo representado:

Así termina el Polo, que en paz descanse. Ni siquiera hay una boya verde que lo recuerde.³

¹ «Marcado», pp. 19-20.

² *Ibidem*, p. 20.

³ *Ibidem*.

B - «Todos los veranos» o la historia del padre vagabundo

Este cuento sale publicado en primera instancia en 1964, en la colección homónima, **Todos los veranos**, y reaparece en el segundo libro de cuentos de Haroldo Conti (**Con otra gente**, 1967). Volvemos a encontrar aquí el espacio y los motivos característicos de «Marcado» y, sobre todo, de **Sudeste**. En muchos aspectos, el protagonista nos reenvía a las figuras del Boga y del viejo de la primera novela de Haroldo Conti. Como «Marcado», «Todos los veranos» se desarrolla también en el plano del recuerdo. El narrador rescata a la figura de su padre, un personaje curioso que vaga por el río y por las islas más alejadas de la zona turística del Tigre, dedicándose a la pesca y al contrabando. El hijo es, de alguna manera, la reactualización de la figura del viejo. Éste sigue vivo y se mediatiza en él no sólo con el recuerdo, sino también a través de la magia de un tiempo que tiene, en este cuento y en la narrativa de Conti, una dimensión primitiva, es decir, es un tiempo cíclico:

Ahora, a la distancia, todo es evidente porque en alguna forma el viejo está en mí. Padece y busca su deseo, el nombre, que es lo mismo, a través de mí.¹

El relato no adopta una estructuración clásica². Los sucesos se organizan de manera secuencial. Esas secuencias de la narración no tienen

¹ «Todos los veranos», **Cuentos Completos**, p. 47.

² Seymour Chatman mantiene que los sucesos de las narraciones tradicionales son correlativos, encadenantes y vinculantes, es decir, mantienen radicalmente una relación de contingencia y causalidad. Según él, «En las narraciones clásicas, los sucesos ocurren en agrupaciones: están vinculados unos a otros de causa a efecto, los efectos causan a su vez otros efectos hasta llegar al efecto final. Y aun cuando dos sucesos no parecen interrelacionados de una manera obvia, deducimos que pueden estarlo, bajo un principio más general que deduciremos más adelante.» (Op. cit., p. 48)

entre sí una relación de causalidad sino que su lazo es de tipo cronológico en tanto que de una a otra sólo existe una relación de anterioridad-posterioridad.¹ Las marcas temporales, el paso de las estaciones y el protagonista principal son los únicos elementos estructuradores. Lo que nos ofrece Conti aquí es una sucesión de motivos, una sucesión de situaciones. Se trata de un relato de exposición muy característico de las tramas reveladoras que, según Chatman, «suelen estar muy centradas en los personajes, preocupadas de mostrar todos los detalles existentes, mientras que los sucesos se reducen a tener un papel ilustrativo, relativamente inferior.»² El relato se desarrolla en flashes, en secuencias de la vida del viejo tal como las recuerda el yo narrador. A medida que avanza, el lector va descubriendo estos retazos de la vida del padre vagabundo diseminados en la memoria del hijo. Las ocho secuencias que forman el cuento pueden agruparse en dos partes principales. La primera resume el carácter y la personalidad del viejo, sus vagabundeos por el río, sus preparativos para la pesca y sus relaciones con el resto de los protagonistas del relato (el hijo, el Oscuro, el Cuervo Abelleira, el perro Olimpio). La segunda describe el proyecto del viejo de construcción de un barco propio, su fracaso en esta empresa y su muerte en su último viaje.

El párrafo que abre «Todos los veranos» desempeña una doble funcionalidad. A la vez que informa de que estamos ante una narración ulterior, constituye una suerte de resumen del carácter y la vida del viejo.

¹ Desde este punto de vista, se incumple aquí el principio de unicidad y tensión del cuento canónico.

² Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 51.

Representa así un anticipo de todo el cuento, el cual viene a ser una justificación de esta aserción:

A veces pienso en mi viejo. O es un barco que parte o esa gente vagabunda que trae el verano o simplemente una luz en el río. Entonces me siento en la costa y pienso en mi viejo.¹

Los episodios de la vida del viejo que narra el niño del cuento abarcan un período de apenas diez años: entre el 28, cuando aparece por las islas, y el 37, que es cuando muere. De las circunstancias anteriores el narrador manifiesta claros límites de conocimiento. Eso se debe a que el viejo es un hombre taciturno y ensimismado: «hablaba poco y en un estilo complicado»². Su historia está teñida de melancolía y de tenue tristeza muy características de los hombres que viven en este espacio. Como en el caso del Boga de **Sudeste**, esta melancolía le viene del río, del espacio.³ Es que vive en plena simbiosis con el espacio. Su relación con el río es de comunicación, identificación, mimesis⁴. De ahí ese humor vagabundo que le caracteriza ya que se torna hombre-río, y el río es un fluir incesante. Todos los acontecimientos narrados en el cuento concurren a definir al viejo como un verdadero vagabundo. Es un hombre inconstante como el río. El mismo

¹ «Todos los veranos», p. 21.

² Ibidem, p. 22.

³ Dice el narrador que «Detrás de sus palabras, y de sus gestos [del Cuervo Abelleira] habitaba la misma melancolía que en el corazón de mi padre. No era la vejez, porque ninguno de los dos era realmente viejo, sino ese humor vagabundo que les viene del río y los penetra como la humedad. Algo que se apodera de uno poco a poco y está en los barcos y las islas y la costa.» Ibidem, p. 37.

⁴ El viejo sabe leer e interpretar todos los signos del espacio. En algún pasaje del cuento, por ejemplo, leemos lo siguiente: «El final del invierno estaba en el aire por más frío que hiciera. El viejo vio las señales en el cielo y en la tierra. Y también sucedieron algunas cosas dentro de él porque todavía no estaba muerto.» Ibidem, p. 39.

narrador declara que «con el viejo no había cosa que durase demasiado»¹, y añade lo siguiente:

Al término de la semana comenzó a preparar las líneas para los peces del verano. Pero su cabeza, o mejor dicho su corazón, estaba en otra cosa. Así fue que después de unos días abandonó las artes de la pesca y con el mismo entusiasmo se dedicó a cambiar el aspecto de la casa como parte de un plan más vasto destinado a cambiar de vida. Siempre que el viejo decidía cambiar de vida comenzaba por cambiar cualquier otra cosa. Generalmente no terminaba de hacerlo con ninguna de las dos. De manera que abandonó la casa por los canastos de mimbre.²

Pues, el protagonista se caracteriza por «esa oscura ansiedad», «la alegría y la tristeza de ser un hombre solitario», ese ansia de metas distintas, de grandes acontecimientos, de imperiosos deseos y esos anhelos de desplazamiento según el viento³.

De la misma manera que el espacio, el río, ejerce su influencia sobre el protagonista, el tiempo también participa de la configuración de su personalidad y su carácter de vagabundo. El viejo se define desde la temporalidad. Pasa de una situación de ser *arrojado al espacio* a un estadio de *ser para el tiempo*, es decir, de ser que se hace según el tiempo, que se muta conforme progresa el tiempo:

La proximidad de la primavera ejercía una influencia especial sobre mi viejo. Parecía rejuvenecer de pronto y lo poseía una extraña inquietud.

De un estado de placidez meditativa saltaba bruscamente a otro de incontrolada actividad, como si

¹ «Todos los veranos», p. 25.

² Ibidem, p. 39.

³ Ibidem, pp. 41-42.

dentro de su pecho la vieja y la muerte librarán un encarnizado combate.¹

Si el invierno es el tiempo del letargo, de la inacción, la primavera, por su carácter híbrido, por su alboroto, por ser una estación de transición hacia el bullicio veraniego, es el momento elegido por el viejo para planear sus proyectos. Es el tiempo de transición entre el letargo y la acción. El verano es la estación elegida para intentar cumplir su deseo de construir el tan anhelado barco², el «barco de su corazón»³. Si el viejo es, por naturaleza y por filosofía, un hombre adepto del mínimo esfuerzo⁴, no lo es con su máximo proyecto, su único y verdadero proyecto. Esto se explica por el hecho de que la construcción de su barco sirve para dar un sentido a su existencia, para rescatarse como persona. Para él, un hombre como él sin barco no está completo⁵. Por esta razón, no quiere ni descansar hasta el día en que consigue armar por completo el esqueleto del barco en el claro abierto en el Honda, cerca de la costa:

Había trabajado en eso día y noche, porque dormía muy poco y además estaba en él hacer las cosas en esa forma, de una vez. Apenas caían las sombras encendía una lámpara de carburo y seguía serruchando y martillando y taladrando con esa concentración que se

¹ «Todos los veranos», p. 39.

² Señalemos que en esto el viejo también se parece al Boga de Sudeste. Ambos alimentan el deseo de poseer un barco.

³ «Todos los veranos», p. 46.

⁴ Pues, el cuento del viejo capta en algunas páginas el rechazo del sistema de producción capitalista y una apología de la pereza. La filosofía del viejo es, en alguna medida, la negación de la producción tal como la entiende la moral hegemónica. Su trabajo se reduce a lo estrictamente necesario, a lo que le comanda su mentalidad primitiva. Dice el narrador: «Ahora mismo, a pesar del tiempo, lo veo sentado en el piso de la pequeña galería que daba al frente con el sombrero tumbado sobre los ojos y los pies apoyados en la baranda. Casi toda la semana se la pasaba echado allí fumando aquellos cigarros apestosos, con una botella de caña paraguaya al alcance de la mano.

— Hijo —solía decir con esa voz profunda voz que le salía desde adentro y medio cigarro entre los labios—, la verdad que Dios hizo seis días para descansar y el séptimo para trabajar, ya que no había más remedio. Pero estos mierdas de ingleses han dado vuelta todo el asunto...» *Ibidem*, p. 23.

⁵ *Ibidem*, p. 45.

apoderaba de mi padre siempre que comenzaba algo. No hablaba casi nada. Unas pocas frases, más bien incomprensibles, dirigidas a Olimpio. Prefería silbar o cantar y a veces maldecir.¹

Si no acaba su proyecto, no es por falta de deseo. Es por su inconstancia enfermiza, por ese humor vagabundo que lo define. Es debido también a que, según el narrador, el viejo «había llegado tarde y su deseo era demasiado viejo»². Ante este fracaso, esta imposibilidad de acabar el proyecto de construcción de su “Arca de Noe”, el viejo se refugia en constantes desplazamientos. Parece movido por una fuerza que no controla, por algo en él que no lo deja tranquilo, por algo que lo empuja desde lo más hondo de su ser hacia el camino:

Pero al viejo le resultaba como si se movieran las islas, no él, y el río le trajera esos lugares. De manera que no había más que cargar el bote y salir al medio del río y esperar. Las cosas llegaban solas.

Al poco tiempo olvidó el motivo inicial de aquellos viajes y comenzó a vagar de un lado para otro sin preocuparse demasiado por la pesca.³

Los vagabundeos del padre resultan entonces de la ansiedad y la angustia que nacen de la realización de su fracaso, de la toma de consciencia de la trágica imposibilidad del rescate de su yo mediante la posesión de su propio barco:

En realidad parecía buscar algo. Su corazón nunca estaba allí donde estaba el resto de su cuerpo. Siempre más adelante, o en cualquier otro lugar, pero no allí.

¹ «Todos los veranos», p. 45.

² Ibidem, p. 46. Volvemos a encontrar aquí una visión de la vejez ya señalada en **Alrededor de la jaula**, donde Silvestre, ya demasiado viejo, no emprende nada.

³ Ibidem, p. 47.

Una confusa ansiedad, apenas una llamita vacilante, lo apremiaba cada mañana con mansa, pero terca insistencia. Conozco ahora esa misma ansiedad. Esa congoja y esa alegría a un mismo tiempo, ese anhelo desasosegado por algo impreciso que le hace a uno erguir la cabeza y aspirar como si le faltase el aire.

En el caso de mi padre había una meta, sólo que no acertaba con ella. Porque el objeto de su deseo estaba en casa, en el claro junto al río, dormido contra el cielo como un pájaro embalsamado.

De manera que dondequiera que fuese lo seguiría su ansiedad.¹

Atenazado por esta angustia, pues, el viejo se refugia en el viaje como mecanismo de huida para no tener que afrontar la imagen del esqueleto del barco que ha montado, hasta que encuentra la muerte, solo en medio del río, acurrucado en el fondo de su bote. Sin embargo, su entierro con bote incluido al lado del esqueleto de su barco puede considerarse como una suerte de liberación y renacimiento a la vez. También traduce un juego simbólico que refleja muy bien la personalidad primitiva del protagonista y la orientación mítica del relato. Proyecto incompleto, en perpetuo hacerse durante toda su existencia, el viejo es enterrado al lado de su barco inacabado para un rescate mutuo. Pasa a un estado de “devenir-barco”. Se puede decir, de alguna manera, que tiene casi la misma sepultura que el Boga de **Sudeste**.

¹ «Todos los veranos», p. 49.

C - «Como un león» o de un vagabundo *in posse*

Las malas políticas de planificación de la economía argentina, la adopción de leyes muy nefastas para las masas populares de las zonas rurales, el olvido de estas mismas zonas en las estrategias de desarrollo provocan la llegada masiva de la mano de obra desde el interior hasta Buenos Aires. Este éxodo rural causa el reordenamiento urbanístico de la metrópoli con la aparición de asentamientos, de colonias y villas en las zonas periféricas. Sin embargo, conviene recalcar que el concepto de periferia no se limita solamente al aspecto puramente geográfico, también tiene implicancias económicas y sociales. Pues, los recién llegados de las campañas argentinas también representan a las categorías inferiores de la sociedad al desenvolverse en el eslabón más bajo de la cadena de producción económica. Ocupan los puestos de trabajo más bajos o, simplemente, se limitan a intentar levantar la cabeza con los desperdicios de la sociedad burguesa. La situación periférica también se refleja en las condiciones de salubridad y urbanismo, en la diferencia entre esas villas y colonias y las otras áreas de la ciudad. Esta problemática es el eje central de este cuento de **Con otra gente**.

«Como un león» adopta una estructura muy parecida a la de «Todos los veranos». El relato se encuentra a caballo entre el presente del yo protagonista y su pasado. De las numerosas secuencias que lo componen, muy pocas representan acciones del niño que asume la voz narrativa. La mayoría de ellas se desarrollan en el plano del recuerdo. El protagonista, un niño villero, invita al lector a un viaje a través de la memoria. Todos estos

fragmentos, todos estos “raconti”, tomados de manera independiente, muestran cierta autonomía en relación con el resto. No son más que una sucesión de motivos destinados a producir una impresión global, una visión de conjunto de la vida en los bajos fondos de la sociedad bonaerense. No existe en este cuento un proceso evolutivo clásico con una secuencia de apertura, una de ejecución y otra de cierre de la trama. De modo que el orden de aparición de muchos de los fragmentos es perfectamente intercambiable. El texto no es más que una emulación, una recuperación del proceso recordatorio y adopta la estructura fragmentaria de la memoria.

Lo que guía al narrador son sus visiones y sensaciones en un día de su existencia. Éstas provocan en cada secuencia un recuerdo introducido por el grupo verbal «pienso en». Así es cómo piensa en los miembros de su familia (su hermano delincuente matado por la policía, su padre vagabundo fallecido y su madre taciturna y resignada), en sus amigos (el Pascualito, el Tulio, el Negro y el Beto) que hacen pequeños trabajos en la ciudad, en el hermano y el padre del Tulio¹, en el episodio de la escuela, en el del homosexual del coche, etc.

Cada uno de los personajes y las situaciones que evoca Lito participa, como se ha dicho, de la pintura de la dramática situación de marginación del hombre preso en una villa opaca, opresiva y alienante. Estos motivos sirven para justificar la conformación de la personalidad del protagonista niño y

¹ El hermano del Tulio es un delincuente que acaba marchándose de la villa acorralado por la policía, mientras que su padre aparece como un personaje estrambótico dividido entre el trabajo de la usina y el de la casa que consiste en moler a palos a la vieja y tomar mate sentado en la puerta de la casilla hasta caer en sueño.

participan de la justificación de sus deseos de romper las cadenas que lo mantienen en este espacio. Pues, «Como un león» es, sin duda alguna, el cuento donde se exagera la visión negativa del espacio urbano. Las situaciones relatadas por el niño se ambientan en una villa miseria de Buenos Aires, un espacio que, por su opacidad, parece un purgatorio, dentro de una ciudad de atmósfera hostil y revulsiva que aumenta el aturdimiento, la confusión y el desamparo de sus moradores:

Las villas todavía están envueltas en la niebla y aquello parece el comienzo del mundo, cuando las cosas estaban por tomar su forma. Las casillas oscilan como globos, las luces brotan por los agujeros de las chapas como ramas encendidas, las ventanillas de los trenes puntean velozmente la penumbra, se estiran como goma de mascar y más allá se reducen a un punto sanguinolento, después de montar la curva. La cabina de señales del mitre, algo más arriba, cabecea igual que una chata arenosa y si uno no conociera el lugar la tomaría justamente por eso. Un chorro de chispas y, un poco más abajo, una llama anaranjada que rebota en un tramo de vías se desplazan lentamente siguiendo el perfil oscuro de una “catanguera”. Una luz por todas partes pero sólo sirven para confundirlo a uno.¹

Un espacio tan inhóspito sólo inspira, se entiende, la fuga a la menor oportunidad. El mayor deseo del protagonista es marcharse de la villa como lo hicieron su hermano, su padre o el hermano de uno de sus amigos (el Tulio). Tarde o temprano, Lito se levantará y saltará al camino como un león². Pues, él mismo dice que «Mi padre se fue primero, luego mi hermano y un día me tocará a mí.»³ Pero, hasta entonces, tiene que cumplir con la

¹ «Como un león», **Obras Completas**, pp. 159-160.

² El juego simbólico del título del cuento traduce muy bien las actitudes y los deseos del niño y se nutren de las características arquetípicas del león. Pues su propensión a la reflexión que hipertrofia su cabeza (pues dice que tiene la cabeza tan llena de cosas que no le sorprendería «si un día de esos salta en pedazos», *Ibidem*, p. 155) lo acerca más, simbólicamente, a este animal solitario físicamente caracterizado por la desproporción de su cabeza en relación con el resto de su cuerpo.

³ *Ibidem*, p. 158.

promesa hecha a su hermano de acabar el colegio, a pesar de que en realidad no cree en la capacidad de la escuela de hacer de él un hombre de bien. Siente que no es una solución de éxito para un niño villero. Por esta razón, cuando le toca levantarse para ir a la escuela, lo hace «no precisamente como un león sino como un perro vagabundo al que le acaban de dar un puntapié en el trasero.»¹ Es más: Lito no tiene el mismo concepto de “hombre de bien” que la gorda (la maestra) o su propia madre. Por esta razón, el hermano, a pesar de ser un delincuente, constituye para él una referencia, un ejemplo de virtud y éxito. Además, ejemplifica, con el hermano del Tulio, la actitud subversiva ante las limitaciones y el heroísmo del delincuente que desafía a la legalidad. Las persecuciones con la policía, el delinquir provocan la admiración del niño que ve en ellos lances heroicos. Pues, la frase del hermano «Levántate y camina como un león» aparece en numerosas ocasiones en el cuento y representa toda una carga simbólica, una especie de lema que guía todos los actos de Lito. Invita a entrar en la fase del león descrita por Zaratustra.² Así es cómo corta de bruces el abuso del homosexual del coche cuando se acuerda de él:

Siempre hablando y suspirando el tipo me desabrochó la bragueta y el pajarito asomó la cabeza alegremente. A esa altura yo no sentía disgusto propiamente dicho pero de repente me acordé de mi hermano. Cuando estoy confundido pienso en él porque si no me pierdo del todo y

¹ «Como un león», p. 159.

² En el capítulo de **Así habló Zaratustra** titulado «De las transformaciones», Nietzsche describe tres fases de transformación del individuo: el camello, el león y el niño. El camello es el sujeto sometido por y dentro de la moral y la metafísica tradicionales; el león representa la etapa de la liberación de todas las veneraciones y los sometimientos, y es la fase de transición hacia la última etapa, la del niño. La fase del león crea libertad para crear valores nuevos. La del niño es la etapa de la inocencia y el olvido. Por lo tanto, en la medida en que el niño nace de un acto de libertad (la fase del león), en su etapa «no se trata ya de existir y obrar en función de los valores (que trascienden la existencia y la acción), sino de producir libremente la propia existencia como coincidencia perfecta de su ser y significado. Ésta es la transformación que el paso por la fase del león produce sobre el decir sí». Gianni Vattimo: **El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la máscara**, Op. cit., pp. 325-326.

a partir de ahí se me ordenan las ideas. Me acordé de mi hermano pues, y entonces vi aquel rostro en toda su mísera y desdichada soledad. Aparté al tipo de un empujón y salté del coche con el pajarito todavía afuera. Me volví del otro lado de la calle y le hice un corte de manga.¹

Para el narrador-protagonista, su hermano sigue vivo, no ha muerto; no sólo porque éste estaba tan lleno de vida que le resulta difícil admitir que haya sido muerto por un par de botones², sino también porque Lito siente que su hermano sigue vivo en él. Se mediatiza en él a través de esta frase tan importante para él y que forja su personalidad naciente y en devenir.³ De la misma manera, el padre goza de una visión positiva por parte del yo narrador, a pesar de ser un vago. Como el hermano, su “presencia” en la cabeza de Lito sirve para iluminar y guiar sus actuaciones:

... hay algo de él en cada cosa que me rodea, en toda esa roñosa vida, como la llaman y si veo algo que los otros no alcanzan a ver es justamente porque allí está mi padre.⁴

La referencia al padre conforma la asunción y el rescate de la figura del vagabundo en tanto en cuanto que ofrece una reivindicación de la importancia funcional del vagabundeo en la formación de un nuevo ser capaz de trascender los límites impuestos por la discriminación y las disparidades de una sociedad capitalista:

Mi padre fue un vago, no cabe duda, pero sabía tomar las cosas y creo que éstas andarían y mucho mejor si la

¹ «Como un león», p. 167.

² En la jerga popular porteña, “botón” significa “chivato”, “agente de policía”.

³ Dice el niño que «Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo y las más de las veces no es otro que mi hermano el que dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan en mi cabeza pero es mi hermano el que las dice.» «Como un león», p. 156.

⁴ Ibidem, p.157.

gente las entendiera a su manera. Claro que mi madre se tuvo que romper el lomo pero yo creo que de cualquier modo esos tipos tienen un lugar en la vida y hay bastante que aprender de ellos por más que mi padre jamás se propusiera enseñarnos nada.¹

Desde este punto de vista, podemos decir que «Como un león» representa una asunción de la marginalidad como estilo de vida capaz de rescatar al hombre de la discriminación y las limitaciones impuestas por la moral simbólica, y un ataque a la estigmatización de las villas miserias.² Vemos en el cuento un empeño por parte de Conti de invertir la vieja dicotomía entre los barrios “de arriba” y los de los bajos fondos de la ciudad. Pues, a pesar de sus deseos de marcharse, el protagonista manifiesta claramente su preferencia por su espacio vital:

Yo no sé qué pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. Ésta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones. Y cuando a veces me trepo al techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas y las casillas o los potreros pelados o las calles reseacas me parece que contemplo una fiesta.³

¹ «Como un león», p. 157.

² Para José Luis Romero, la masa popular que vive en las villas miseria de las ciudades modernas tiene que sufrir también el recelo y el desprecio de las clases hegemónicas: «La sociedad normalizada –pacata, temerosa e inhibida para entender la magnitud del fenómeno social que tenía delante de sus ojos– la vio, por eso, como una sociedad enemiga. La observó en ciertas calles céntricas los días de fiesta, acaso desde un balcón o desde un automóvil, y la vio como una hibra de mil cabezas. La vio en un estadio, enfervorizada hasta los límites de la irracionalidad, y acaso la vio alguna vez en su propio ambiente –los tugurios y los rancheríos– reducida de masa, abstracta y colectiva, a angustioso conjunto de seres humanos individuales y concretos, agobiados por la miseria y la desesperanza, impotentes frente al monstruo que los mantenía sometidos y cuyos designios no alcanzaban a entender.» José Luis Romero, *Op. cit.*, p. 339.

³ «Como un león», p. 157.

Lito ofrece una ejemplificación de la vida en la villa miseria como algo positivo. Para él, la verdadera vida está en este espacio estigmatizado y víctima de los prejuicios y el acoso de los botones¹. Por eso, pese a las limitaciones, no cambiaría para nada su existencia en este espacio por una vida en las zonas más urbanizadas, como el barrio de San Telmo donde vive el protagonista de **En vida**. No cambiaría las ruidosas y roñosas casillas, el polvoriento montón de latas por los exiguos apartamentos de los edificios de las zonas supuestamente más favorecidas de la ciudad, pero que están pobladas de seres amargados y tristes, de seres que viven y se mueven como zombis. Pues, pese a las aparentes comodidades en las que viven, los tipos de los autos aparecen como seres llenos de tristeza, a la imagen del homosexual.

¹ En vez de proteger, la policía aparece como el agresor, el asesino del pueblo. El desprecio por parte del yo narrador es, de alguna manera, un acto de rebelión, por lo que cuando le enseñan el cadáver de su hermano no suelta ninguna lágrima para no darles el gusto. «Como un león», p. 156.

D - «El último» o de un vagabundo *in esse*

Último cuento de la compilación **Con otra gente**, «El último» también se desarrolla a caballo entre el presente de un yo protagonista y su pasado. Volvemos a encontrar un procedimiento muy parecido al del cuento anteriormente estudiado. Pero, si el protagonista de «Como un león» empieza contando aspectos de su vida desde la postura estática de la cama, el *homo narrans* de este relato recuerda el proceso de configuración de su personalidad de vago sentado al borde del camino, esperando un camión que lo lleve a otra parte.

El cuento presenta una estructura circular ya que empieza y se acaba en el mismo sitio; y el lapso de tiempo que transcurre entre el inicio y el final engloba los diferentes *flash-back* con los que el yo autodiegético, reminiscente y retrospectivo expone, una tras otra, las diferentes etapas de su vida y, de ahí, su proceso de transformación en vago. Así es cómo recuerda con gran dosis de ironía su noviazgo con Margarita, su desafortunada vida matrimonial, sus diferentes trabajos como comerciante, su etapa de vendedor de lotes de terrenos con Requena y su posterior ruptura con esta vida anterior para lanzarse a una vida errabunda, primero en bicicleta, luego simplemente como un verdadero vago.

Hay, en «El último» también, una asunción de la figura del vagabundo como algo positivo, una ejemplificación de una actitud de rechazo hacia la vida sedentaria. En efecto, el protagonista decide darle la espalda a la vida

convencional, a la modernidad y las comodidades que le da su estatuto de ciudadano de clase media en el universo porteño para llevar una vida de perro; y asume esta elección como lo mejor que le ha podido pasar. Empieza su relato de la siguiente manera:

Un buen día me hice un vago. Así como lo oyen. No sé cuándo empezó pero aquí me tienen, tumbado a un costado del camino esperando que pase un camión y me lleve a cualquier parte. Ustedes deben haber visto un tipo de esos desde la ventanilla de un ómnibus o del tren. Pues yo soy uno de esos exactamente y puedo asegurarles que me siento muy a gusto. Cualquiera de ustedes diría que solamente al último de los hombres se le puede ocurrir tal cosa. Soy el último de los hombres. También eso. Lo que posiblemente a nadie se pase por la cabeza es que alguien pueda ser feliz justamente siendo el último de los hombres. Ni siquiera a mí mismo se me hubiera ocurrido hace un tiempo, cuando dentro de mis alcances, luchaba con todas mis fuerzas para estar entre los primeros.¹

Pero, ¿qué puede empujar a un hombre con familia, trabajo y hogar a renunciar a sus proyectos para convertirse en vago?, estaría tentado a preguntarse el lector implícito destinatario del relato del yo-protagonista. Pues, el resto del relato sirve, de alguna manera, para dar pistas de cómo ha ido transformándose progresivamente en vago sin darse cuenta, aparentemente.

Las razones por las que el protagonista opera esta ruptura con su pasado se encuentran en eso mismo, en su pasado, en esa vida anterior que rechaza. En efecto, encontramos en la sutil ironía con la que el yo reminiscente recuerda su vida matrimonial con Margarita un hartazgo y un

¹ «El último», **Cuentos Completos**, p. 207.

rechazo de este tipo de compromiso, de este estilo de vida con el que, en última instancia, no se identifica. Por esta razón, no puede seguir manteniendo una unión matrimonial con Margarita que no acaba de salir bien, ni puede embarcarse en otra porque no está hecho para esto. Así, no siente ningún remordimiento por su ruptura:

Yo era feliz, también a mi manera, y si aquello terminó es porque no podía pasar otra cosa. Quiero decir que mis pies apuntaban en una dirección y los de ella en otra y la tristeza habría sido seguir juntos cuando cada uno tenía su camino por delante.¹

La elección de la vida de vago también le viene del hastío de la vida rutinaria y de la dictadura que ejercen los medios de comunicación sobre el individuo moderno, cuyo comportamiento moldean a su guisa. Pues «El último» ofrece una visión satírica de la tecnologías (representadas aquí por la televisión), capaces de cambiar, moldear y modular la personalidad y el comportamiento del hombre moderno, paradigma del ser inauténtico. Baudrillard describe muy bien este fenómeno al destacar cómo la televisión y la cultura de consumo van de la mano. Para él, la televisión provoca la producción de necesidades y apetencias, la movilización del deseo y la fantasía². Esta visión crítica se perfila en la evocación de los anuncios y las series televisivas que emite «aquel agujero en la pared»³. También la tenemos en el pasaje en el que el protagonista narra su pelea con Margarita a consecuencia de una diferencia de apreciación sobre el protagonista de una serie:

¹ «El último», p. 208.

² Citado por David Lyon, Op. cit., p. 112.

³ «El último», p. 210.

Margarita le tomó fastidio a Mike Hammer que, según ella, en el fondo era un fascista hijo de puta y a mí que se me dio por defender al tipo como si fuera mi hermano. Total que un día, mientras volaban los tiros de un lado a otro detrás del agujero, Margarita le zampó la plancha justo en el medio. El televisor, es decir, el mundo saltó en mil pedazos y al principio creí que uno de los tiros me había volado la cabeza. Herido como estaba, tomé lo primero que encontré a mano, creo que uno de esos ceniceros hechos con un pistón recortado, y se lo tiré a la cabeza con tan buena puntería que cayó al suelo como si la hubiera tumbado un rayo. Todavía humeaba el televisor y ya estaban allí los viejos, el administrador y un cabo de policía con cara de patíbulo que parecía salido de la propia televisión.¹

Según Erich Fromm, al experimentar una falta de significado en su vida, el hombre enajenado anhela una holganza completa. Odia su vida regulada por el trabajo que le hace sentirse prisionero y farsante. Por eso, busca la holgazanería absoluta.² Como el Oreste de **En vida**, pues, el protagonista de este cuento rompe con su mujer. También rompe con su trabajo como vendedor de «seguros de La Agrícola [...], esteras y carpetas de formio, coco y sisal»³; se embarca y fracasa en la aventura mercantil de Requena, ese hombre «vivo de la cabeza a los pies»⁴ que «hablaba como un profeta»⁵.

Sin embargo, el vagabundeo del protagonista, su «momento», como él mismo lo llama⁶, empieza cuando se compra una bicicleta con la que circula por el país sin rumbo fijo. Pero esta vida no acaba de satisfacerle porque, si bien con ella lleva una vida errabunda, no por ello se siente verdaderamente

¹ «El último», p. 211.

² Erich Fromm: **La condición humana actual**, Op. cit., p. 11.

³ «El último», p. 209.

⁴ Ibidem, p. 216.

⁵ Ibidem, p. 212.

⁶ Ibidem, p. 217.

como un vago, hasta que encuentra uno auténtico al borde de un camino. Es entonces cuando se da cuenta de que para conseguir ser el centro del universo tiene que llevar una vida de vago, no tener ni destino ni proyecto, dejarse llevar simplemente por las circunstancias, sin proponerse absolutamente nada:

Allá iba yo silbando y pedaleando y el mundo tiraba de mí alegremente. Hasta que un día la verdad me golpeó en la cabeza, así de rápido y simple. Y fue el día que vi un verdadero vago tumbado al costado del camino. Estaba echado así como yo en este momento y aunque seguramente era la única persona que veía en mucho tiempo no se le movió un solo pelo cuando pasé junto a él arrastrando una nube de polvo. Sin embargo, me bastó mirarlo a los ojos y comprendí en el acto. Yo iba de un punto a otro, el sencillamente estaba tumbado en el centro del mundo. Quiero decir que para mí las cosas se resolvían en distancias, estaban más o menos lejos y yo más o menos cerca, pero por mucho que me moviera no iban a cambiar demasiado.¹

Recapitulando, diremos que al darle la palabra a un vago que se siente satisfecho de su condición, «El último» parece ejemplarizar a la figura del vagabundo como paradigma de una existencia auténtica, de una vida en libertad, en tanto en cuanto que el relato deja entrever que el vago es el único ser con suficiente liviandad para trascender y liberarse de las angustias que se originan del divorcio del yo con el estilo de vida de una sociedad con la que no se identifica. Pues esta posibilidad de ponerse al borde del camino le permite al vago renovarse, renacer perpetuamente², trascender lo límites circunstanciales y temporales:

¹ «El último», p. 218.

² Recordemos que para el Oreste de **Mascaró, el cazador americano**, como para Lito de «Como un león», estar al borde del camino o a punto de emprender un viaje equivale a un nuevo nacimiento, una resurrección.

Mi cuerpo se pone de pie liviano y contento. Es la ventaja que les decía. Eso me tiene constantemente de buen humor o a lo sumo de un humor melancólico, lo cual me ayuda a pensar en todas estas cosas que me enseña el camino. Estoy limpio y vacío en medio de él, de manera que siento la tierra como nadie podría hacerlo en este momento, excepto otro vago.¹

El cuento puede verse entonces como una respuesta pesimista a los procesos de modernización y a sus efectos sobre la subjetividad del hombre moderno. Si el «hombre masa» de Roberto Arlt busca salir del anonimato y triunfar, el protagonista de «El último» prefiere no destacar, prefiere estar al margen, ser eso precisamente, *el último* de los hombres.

¹ «El último», p. 219.

II – DEL PUEBLO Y SUS HOMBRES

El campo, como muchos otros temas de la narrativa contiana, está tratado aquí en términos dicotómicos con su alternativa, la ciudad. Esta dicotomía está presente en casi todos los cuentos, en proporciones diferentes, siendo en algunos el eje central alrededor del cual se organiza todo el discurso de los respectivos narradores.

Conviene señalar que la presencia de la reflexión sobre el campo y sus hombres en la cuentística de Haroldo Conti se inscribe dentro del debate en Argentina y en el resto de América Latina sobre el binomio campo-ciudad. Ya en **Facundo** (1845) de Sarmiento el campo aparece como un lugar inhóspito y salvaje donde anida la barbarie y que conviene domesticar. En cambio, Andrés Bello adopta en **Silvas americanas** (1826) un planteamiento contrario al ofrecer una visión más amable y más idealizada del campo frente al bullicio envilecedor de la ciudad. Para él, el campo alberga los valores morales y culturales que hacen la singularidad y autenticidad de América Latina en relación con Europa. Esta visión idealizada del campo se afianza en los primeros años del siglo XX con el progreso, la modernidad, la tecnificación excesiva, la dictadura del capitalismo violento en Buenos Aires.

En todo caso, justo es reconocer que la reflexión sobre este binomio sólo depende del ángulo de visión y la relación del intelectual con el progreso, la ciudad o el campo. Andrea Szulc resume muy bien los debates en torno a este tema al constatar que hay veces en que las ciudades aparecen como espacios de dinamismo, progreso y modernidad, mientras que los pueblos se caracterizan por su estancamiento, su atraso, sus

limitaciones materiales e intelectuales. En otras ocasiones, se describe la ciudad como el ámbito en que reinan individualismo, corrupción, ruido y alienación; siendo el espacio rural el depositario de la paz, la solidaridad, la inocencia y la tranquilidad.¹

En los cuentos de Conti se produce el segundo caso descrito por Szulc. El campo aparece como un espacio mítico donde los hombres se encuentran en perfecta simbiosis con la naturaleza y el medio, a pesar de sufrir las consecuencias de las malas políticas de desarrollo que obligan a los más jóvenes a emigrar a la ciudad. Así, los cuentos que analizaremos aquí tienen protagonistas campesinos, algunos de los cuales viven como exiliados en la ciudad de Buenos Aires donde tienen dificultades para adaptarse. Son Mapuches en la *waria*.

¹ Andrea P. Szulc: «“Mapuche se es también en la waria (ciudad)”». Disputa en torno a lo rural, lo urbano y lo indígena en la Argentina», *Política y Sociedad*, Vol. 41, núm. 3, 2004, p. 168.

A - «Los novios» o los amores de ocaso en tiempos de soledad

«Los novios» es un cuento de argumento muy sencillo. La acción se desarrolla en una aldea del interior de la provincia de Buenos Aires, seguramente en Chacabuco, el pueblo de origen de Conti. Un narrador heterodiegético relata el tierno y apasionado amorío de una pareja de ancianos (el tío Hipólito y la vieja Adela). El cuento se estructura en siete secuencias: primer encuentro vespertino, segundo encuentro vespertino, visita a la casa del tío Hipólito, vuelta de la visita de la casa, muerte de la señorita Adela, el entierro, el post-entierro. Estas secuencias, articuladas a modo de clisés, permiten mostrar la sobriedad y la monotonía de la vida en las aldeas del interior argentino. El texto funcionaría así como un álbum de instantáneas, un intento de desvelar de manera fugaz, esquemática y también tiernamente irónica una tipificación del ser rural.

Así, el cuento está marcado por la monotonía y la escasez de acciones. Es bastante catalítico. Hay una especial prominencia de la pintura del ambiente del pueblo. Las referencias al tiempo, a los elementos de la naturaleza, la combinación de la luz y la sombra en los atardeceres otoñales son suficientes pausas que dificultan la progresión de la acción. Sin embargo, en Conti las descripciones del ambiente no son meros recursos para crear efectos de verosimilitud. En «Los novios» el espacio adquiere un cometido narrativo en la medida en que la descripción del ambiente contribuye un tanto al desciframiento del sentido general del cuento y de la intencionalidad del autor.

El ambiente sobrio y monótono del pueblo se destiñe en el propio carácter de los novios. La monotonía del espacio traduce muy bien la monotonía de sus actos y conversaciones. El ambiente de tardes otoñales en las que se desarrollan todos los fragmentos del cuento sugiere que el tío Hipólito y la señorita Adela están en el ocaso de su vida.¹ Los mismos árboles del lugar se identifican con ellos. Protagonistas y ambiente comparten la misma condición, el mismo devenir. Los sentimientos, la condición y el carácter de los primeros se mediatizan en el aspecto del segundo:

Del otro lado de la calle los árboles parecían haber envejecido. Estaban cubiertos de polvo y una luz melancólica. Hipólito los había contado alguna vez y hasta había comenzado a ponerles nombres porque se parecían a las personas. A veces estaban tristes, a veces estaban alegres. Cambiaban de humor, y un día morían como el plátano de la esquina que la primavera anterior no había florecido.²

También, hemos de decir, en lo que se refiere a los protagonistas, que Hipólito y Adela son personajes tipos, representados de manera esquemática. A través de sus conversaciones, se vislumbra que encarnan el prototipo del pueblerino tal como lo concibe Conti. En efecto, la soledad y la monotonía de la vida en un pueblo donde casi no ocurre nada se reflejan en sus conversaciones. Son incapaces de hablar más que del tiempo o la casa. Además de los dos protagonistas principales, hay un grupo de personajes periféricos que aparecen en el relato como meros elementos del espacio, como elementos ambientales. Entre ellos cabe destacar a la señora Amalia

¹ Hasta el punto de tornarse infantiles, por cómo viven su amor, por el tema de sus conversaciones y por los presentes el tío le trae a la amada (caramelos en una ocasión).

² «Los novios», **Cuentos completos**, p. 51.

«con el tul y el rosario en las manos»¹, al señor Ferrer «con el invariable cigarro en la boca y el chaleco abierto, desde la puerta de El Imperial»², a Don Italo siempre «en la puerta del almacén con el lápiz montado a la oreja»³, al gallego Correa, etc. Pues, en el pueblo, ambiente y habitantes tienen una presencia y unos rasgos que no cambian. Todo queda invadido por la monotonía.

Conviene destacar que todos los personajes del cuento son ancianos. El pueblo se ha vaciado de sus jóvenes que han emigrado a la ciudad en busca de mejores oportunidades ya que las zonas del interior son las principales damnificadas de una política económico-social injusta. En este aspecto, «Los novios» encierra, como «Mi madre andaba en la luz» o «Perdido»⁴, un señalamiento crítico del abandono del que son víctimas las campañas del interior, despobladas de sus jóvenes, obligados a emigrar por circunstancias adversas. Son pueblos que se apagan lentamente y van transformándose progresivamente en meros recuerdos apenas borrosos. Pues, después de la muerte de la señorita Adela, el pueblo vuelve a acoger a sus emigrantes jóvenes venidos a asistir al velatorio. Y el éxodo rural, la despoblación, el exilio forzado por estas condiciones socioeconómicas adversas crean situaciones de extrañeza y distanciamiento entre los que se fueron, incapaces que son de establecer conversaciones si no es con la ayuda del alcohol. Pues, la herida que los separa del pueblo y entre ellos mismos es demasiado profunda; esta separación ha durado demasiado:

¹ «Los novios», p. 55.

² Ibidem.

³ Ibidem, pp. 55-56.

⁴ Lo veremos cuando analicemos estos cuentos.

Vinieron unos parientes de Buenos Aires y Otros de Rosario. Los hombres se abrazaban y se besaban brevemente y se hacían las mismas preguntas en voz baja. Cuando se reconocían parecía que se iban a decir grandes e interminables cosas. Pero pronto quedaban en silencio con las manos en los bolsillos y se hamacaban en puntas de pie o miraban el reloj mientras sus mujeres rezaban el rosario.

Después del anís se animaron un poco y comenzaron a hablar que recordaban a medias. Hipólito sonreía gravemente y completaba el recuerdo, nombres y sitios y sucesos de aquel pueblo, un poco sorprendido él mismo de que recordase tanta vieja historia.¹

¹ «Los novios», p. 58.

B - «Ad Astra» o un nuevo Ícaro en el pueblo

La lectura de este cuento de **Todos lo veranos** nos trae a la mente la historia de un personaje de la mitología griega: la de Ícaro, hijo de Dédalo, el constructor del Laberinto. Para escapar del Laberinto en el que se encuentran encerrados por un Minos furioso y vengativo, Dédalo fabrica unas alas de cera y plumas. Antes de emprender el vuelo, el arquitecto le dice a su hijo que, para conservar sus alas, no vuele ni demasiado alto ni demasiado bajo. Cosa que Ícaro no respeta, movido por el orgullo y el exceso de confianza. Al acercarse demasiado al sol, sus alas se funden y se precipita al mar Egeo¹.

La locución latina que da título al cuento obedece con acierto a este motivo del vuelo. Pues “ad astra” significa en castellano “a las estrellas” o “hacia las estrellas” y traduce muy bien las obsesiones del protagonista principal del cuento.

«Ad Astra» es, sin duda, uno de los cuentos mejor estructurados desde el punto de vista actancial. La acción se desarrolla alrededor de un protagonista principal único, Basilio Argimón, involucrado en un proyecto solitario y extravagante. El inventor trabaja sobre un sistema que le permita emular el vuelo de los pájaros. Desarrolla su actividad inventiva en un pequeño pueblo del interior nada acostumbrado a cambios ni sobresaltos.

¹ Cf. Jenny March: **Diccionario de mitología clásica**, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 255-256

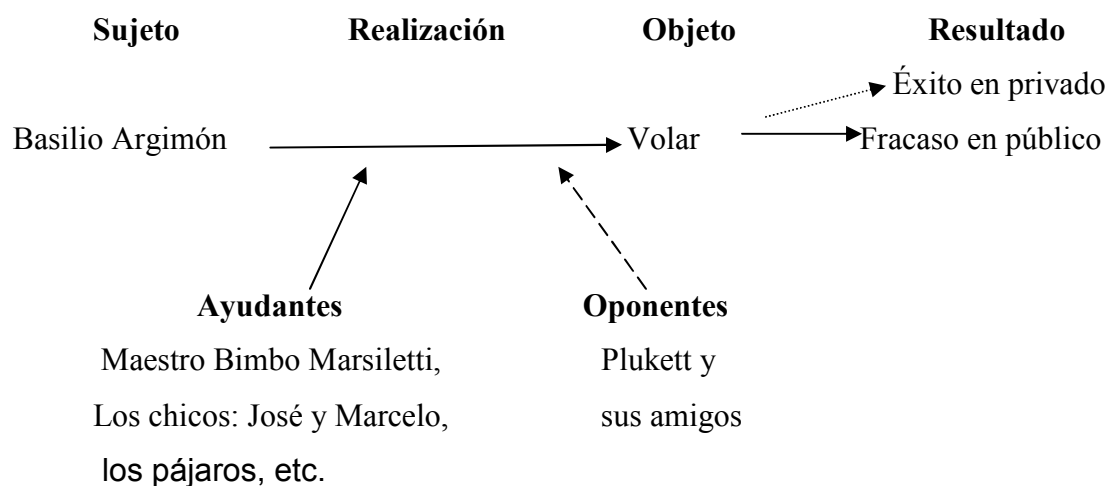
El relato empieza in *medias res*, con el fracaso de Basilio Argimón, quien cae en medio de la huerta de una pareja de viejos en un primer intento de vuelo. Después de una convalecencia en la casa del doctor Arce, el protagonista vuelve a la suya y sigue trabajando en el perfeccionamiento de su proyecto. Argimón conseguirá realizar un vuelo exitoso pero con la única presencia de dos niños (Marcelo y José), del chacarero de Warnes que no es ni más ni menos que el loco Seretti, de un viajante que había desaparecido del pueblo, y del doctor Arce «que no podía sostenerse sobre su extremidades»¹ inferiores por sus borracheras. Testigos no fiables según Plunkett. Con lo cual, Marsiletti propone que Argimón vuelva a ejecutar el vuelo, en presencia de todo el pueblo para disipar las dudas, «el 12 de enero, aniversario de la Sociedad Unión y Benevolencia»². Pero esta última prueba acaba en un fracaso estrepitoso. En efecto, «el hombre-pájaro se precipitó a tierra y se estrelló contra el techo del hotel Unión».³

Los demás personajes del relato son presentados en relación con su posicionamiento respecto de la historia, es decir, del conflicto generado por la novedad. Unos aparecen como ayudantes (el maestro Marsiletti, los muchachos, entre otros) mientras que otros (Plunkett y sus amigos) desempeñan el papel de oponentes. Así, al esquematizar la acción y las relaciones entre los personajes del cuento, tendremos la siguiente figura:

¹ «Ad Astra», **Cuentos completos**, p. 81.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 81



La presencia del *homo volans* en el pueblo despierta los miedos de los aldeanos, los cuales tienen que recurrir al imaginario popular y buscan las respuestas a sus propias interrogaciones en las leyendas y mitos que conforman su idiosincrasia. Su obstinación casi enfermiza, combinada a la incongruencia de su proyecto, hace que se vea como un verdadero loco que despierta risas y miradas indiscretas. Por esta razón, sólo puede contar con la ayuda del par de mocosos, atraídos más por la curiosidad característica de su edad que por la creencia verdadera en su proyecto. Es también lo que explica la adhesión a su proyecto del señor Marsiletti, el músico del pueblo, un hombre con vena artística, un soñador, un excéntrico.

La polémica entre Marsiletti y Plunkett, el científico inventor del pueblo, tiene que leerse como núcleo estructurador del relato. Consagra la bipartición del pueblo entre partidarios y contrarios al proyecto de Basilio Argimón, y se traslada de la controversia oral en el Bar Japonés a la escritura, con artículos en el periódico *El Imparcial*. El narrador lo refiere con cierta dosis de ironía presentando a los representantes de los bandos de manera caricaturesca:

Una nota en *El Imparcial*, en la que se advertía el humor estreñido de Plunkett, ampliaba o más bien complicaba el tema de los vuelos con un pretencioso comentario al “De motu animalium” de Juan Alfonso Borrelli, pero aparte del título (Actualidad) no había una referencia precisa al vuelo de Argimón.

El maestro Marsiletti respondió una semana después con otra nota igualmente oblicua sobre *Le triomphe d'Icare* donde en definitiva se desatendía de la música para atender al símbolo, atribuyendo al autor una intención que posiblemente no tuvo, sobre todo si se sugieren las implicancias mecánicas del asunto, y a la intención un aliento profético del que en todo caso estaba desprovista.¹

La ironía reside sobre todo en que la controversia dialéctica se hace al margen de Basilio Argimón, el principal interesado, con un lenguaje y un nivel que sólo entienden los contrincantes. Es que ellos mismos son dos excéntricos. Son dos intelectuales que encuentran en la empresa de Argimón la ocasión perfecta para saldar cuentas pendientes. Pues, el compromiso de Marsiletti a favor de Basilio Argimón obedece más que nada a razones personales. En realidad, con su apoyo, el músico combate a Plunkett y sus amigos. Aprovecha la controversia para lamentarse indirectamente sobre su propia suerte como artista ya que sus composiciones han sido rechazadas por mentes retrógradas y contrarias al progreso. En cambio, la animadversión de Plunkett hacia Marsiletti y Argimón tiene como motivo los celos. No quiere compartir su prestigio y su notoriedad con nadie. Quiere tener el monopolio de este prestigio. En esto, el cuento encierra una gran carga de sátira de los intelectuales, muchas veces alejados del pueblo, por su retórica y por las motivaciones de sus reflexiones.

¹ «Ad Astra», p. 67.

En todo caso, la polémica entre Plunkett y el maestro Marsiletti es una materialización del conflicto dialéctico entre el pensamiento positivista y empirista encarnado por el primero, y la mente progresista del segundo.¹ El cuento tiene una implicancia alegórica² en tanto en cuanto que refleja la dificultosa marcha hacia la salvación³ y el rechazo de la negación de la aventura y el emprendimiento, sobre todo en un pueblo alejado de las urbes modernas. La aventura de Argimón es, entonces, un acto de valentía, una rebeldía contra las limitaciones de la moral hegemónica reacia al emprendimiento y al progreso de las clases inferiores⁴. Su fracaso en público no debe considerarse como tal porque, en definitiva, él ya se considera como realizado por el simple hecho de desafiar a la realidad, de emprender, de intentar volar «Arriba, más arriba, mucho más arriba, muchísimo más arriba...»⁵

¹ Según Romano («Estudio preliminar», Op. cit., p. 21), en este cuento Conti se inscribe en el clásico enfrentamiento entre «dos “razas” arquetípicas, que supuestamente han existido siempre a lo largo del desarrollo de la humanidad: la de los “soñadores”, quienes vislumbran algo allí donde la mirada de los demás no se aventura; y la de los positivos, apegados a los hechos, a los sentidos y las comprobaciones previsibles.»

² Fernando Rosemberg, Op. cit., 517.

³ Recordemos que al analizar **Mascaró, el cazador americano** ya hemos destacado el significado arquetípico del vuelo como símbolo de la revolución, la salvación, la liberación.

⁴ Según Jenny March (Op. cit., p. 256), el mito de Ícaro «ha servido siempre como poderosa fuente de inspiración para los artistas y ha sido objeto de numerosas interpretaciones distintas, si bien el vuelo de Ícaro ha seguido siendo en todo momento un poderoso símbolo de las aspiraciones más sublimes del hombre.»

⁵ «Ad Astra», p. 139. Con este juego lingüístico-sintáctico-anafórico, el narrador parece empujar a Basilio Argimón ayudándole a subir lo más alto posible y muestra claramente que está del lado del temerario *homo volans*.

C – «Muerte de un hermano» o el último éxodo

El narrador de este cuento pone en escena los últimos instantes de un viejo indigente víctima de un accidente. La perspectiva adoptada le da un dominio no sólo sobre el tiempo – lo cual le permite hacer incursiones en el pasado del moribundo para contarnos en una analepsis su lastimosa “historia”–, sino que le permite también inmiscuirse en su subconsciente para desvelar sus nostalgias, sus añoranzas y su estado de ánimo.

«Muerte de un hermano» se caracteriza por una falta de movimiento, de dinamismo. El relato se abre con la imagen del viejo tumbado en su lecho de muerte. El hombre cae en delirio y ve aparecer a través de la niebla que lo rodea a su hermano Juan. Los personajes están representados en su inacción y el lector sólo accede a descripciones del ambiente, a una supuesta conversación y a un recuento sobre la partida de sus padres (su muerte), la de su hermano (su viaje), la soledad, la pobreza y la miseria en la ciudad. Los hechos narrados se encuentran entonces a caballo entre tres cronotopos: el del presente inmediato del protagonista, el de su pasado en el pueblo y el de las alucinaciones. Pero, lo más llamativo aquí es cómo se opera una confusión entre el mundo real y el de las alucinaciones.

Con este cuento, Conti plantea la problemática del éxodo rural. El protagonista es uno de los numerosos campesinos que dejan las monótonas y abandonadas aldeas del interior argentino para tentar la suerte en una ciudad de Buenos Aires para ellos prometedora, y acaban engrosando la lista

de marginales y desclasados. Se trata de un aldeano que malvive como indigente sin techo en la capital y que tiene que hacer cada tarde la larga cola del asilo para pasar la noche.

El texto pone de manifiesto, doblemente (en el protagonista y en su hermano, Juan), el fracaso y la desilusión de los que emigran con expectativas de triunfo y de mejora de sus condiciones de vida en el pueblo. Muestra cómo todas estas expectativas se desmoronan una vez enfrentados a la ruda realidad metropolitana, competitiva y despiadada. Pues el hermano mayor del protagonista, un ser de humor vagabundo como todos los personajes contianos¹, se marcha del pueblo con la firme promesa de volver para buscarlo o regresar rico. Pero, desde entonces, no da señales de vida. El lector intuye que ha naufragado en la ciudad y que no ha conseguido lo que buscaba, como suele pasarle a todo emigrante. El olvido, el abandono por las autoridades y el estancamiento económico y social de las zonas del interior obligan a las masas rurales a emigrar; pero, una vez en la gran metrópoli, se encuentran en peores condiciones de vida y se enfrentan a enormes dificultades de adaptación. Sin embargo, el gran drama de los emigrados está en que se quedan atrapados en una red. Pues, a pesar de no tener lo que buscaban, se niegan a regresar a la aldea como fracasados. Es quizá lo que explica el incumplimiento por parte de Juan de la promesa hecha al hermano. De la misma manera, nuestro protagonista también abandonará el pueblo para la ciudad y también sufrirá en carne propia la

¹ Según el narrador, «había en él, en ese rostro duro y confiado, algo que no había en los otros, una marca o señal que se iluminaba por dentro cuando miraba el camino o cuando simplemente hablaba de él.» «Muerte de un hermano», **Cuentos completos**, p. 88.

desilusión y la exclusión de todo emigrante¹. En la capital tiene que competir hasta para que «ningún vago le birlara la cama junto a la ventana» del asilo.²

Al ver sus expectativas incumplidas, el protagonista sigue entonces con esta sed (que tiene desde la infancia) de viaje, de huida. Sigue con el deseo intacto, esperando que su hermano mayor vuelva un día para llevárselo, para rescatarlo de la miseria de la ciudad enajenante. Sigue manteniendo esta ilusión, esta fe en la promesa del hermano mayor. Las alucinaciones premortem constituyen entonces una especie de exutorio, el cumplimiento en estado inconsciente de un fuerte deseo arraigado en la conciencia del protagonista. Su muerte, su último viaje, es aprehendido por él como ese viaje tan esperado, el éxodo prometido por el hermano mayor³. De ahí, la ternura del cuento y del viejo. Pues, en esta fe ciega en la promesa del hermano y en el mantenimiento de la ilusión intacta el protagonista desprende cierto aire de infantilismo o locura que arranca la compasión y la simpatía del lector.

¹ Son muy significativas al respecto las siguientes frases del cuento: «La mayor parte de su vida venía después, pero eran años desprovistos de recuerdos, apenas un poco más miserable uno que otro. Diez años de pobreza, miseria. Pobreza, miseria y vejez de ciudad.» «Muerte de un hermano», p. 89.

² Ibidem.

³ Este personaje tiene con su hermano la misma relación que el niño de «Como un león» con el suyo. Si el niño de este cuento tiene al hermano mediatizado en él por la frase «Levántate y camina como un león», para este viejo «su hermano había crecido dentro de él y era una cosa mucho más viva que él, a pesar de la ausencia.» Ibidem.

D - «Perdido» o cuando el caracol sale de su concha

Protagonizado por personajes pueblerinos, este cuento de **Con otra gente** se desarrolla en la estación de Retiro de la ciudad de Buenos Aires. El relato tiene un argumento muy sencillo, adoptando una estructuración unidireccional con pocas desviaciones y una casi nula existencia de descripciones del ambiente. Esto contribuye a darle tensión y concentración. Tanto es así que hasta el exigente Fernando Rosemberg concede que «Perdido» «es, por su estructura, un buen ejemplo de economía y concentración de elementos que deben caracterizar al cuento»¹.

«Perdido» es un relato en tercera persona donde el narrador adopta la perspectiva (interna) del protagonista Oreste, quien acude a la estación de trenes para despedirse de su tío, luego de una breve estancia de éste en la capital argentina. El narrador ofrece una descripción apenas esquemática de la ciudad que sólo deja entrever los edificios y las calles situados en los alrededores de la estación. El foco queda confiscado por la actitud del tío. La perspectiva adoptada posibilita la asunción de la subjetividad de Oreste; y gran parte del cuento se estructura en torno a ella.

En verdadero campesino, el tío de Oreste se siente como un animal en un zoológico, perdiendo seguridad, confianza y sosiego. De hecho, su mayor anhelo del momento es salir cuanto antes de esta ciudad agobiante para recobrar, en su pueblo, la tranquilidad perdida. Este personaje representa

¹ Fernando Rosemberg, Op. cit., p. 518.

aquí a los pueblerinos que penan en encontrar sus marcas en la ciudad, demasiado grande para ellos. Cuando los del pueblo están a punto de regresar, se llenan de tanta excitación que parecen huir de la boca de un dragón. Eso es: la ciudad es para ellos como un dragón que quiere tragarlos después de aniquilarlos emocionalmente. El inicio *in medias res* del relato ya lo deja entrever:

El tren salía a las ocho o tal vez a las ocho y media. Recién diez minutos antes enganchaban la locomotora pero de cualquier forma el tío se ponía nervioso una hora antes. Todos los del pueblo eran así. Apenas llegaban y ya estaban pensando en la vuelta. Su padre había hecho lo mismo. La mitad del tiempo pensaba en las gallinas, que comían a su hora, o el perro, que había dejado en lo del vecino.¹

El tío se siente desprotegido al estar fuera de su concha, fuera del pueblo, del espacio que conoce y que, por eso mismo, le da protección y seguridad. Porque estos hombres, los pueblerinos de Conti, son seres primitivos que pierden sostén en el suelo cuando salen de su hábitat. De hecho, el tío no se atreve a aventurarse por la ciudad porque, dice el narrador, «los troles y los colectivos lo espantaban»², y los del pueblo se extravían con facilidad. Tienen con el espacio de la ciudad una relación de extrañeza y hasta de conflicto. La actitud y la postura del tío en la estación traducen muy bien esta sensación de miedo. Oreste lo encuentra recluido en un rincón del hall y «encogido dentro del sobretodo».³ Es que «Perdido» es una velada instantánea de la ciudad de Buenos Aires; un espacio que, como en todas las ficciones de Conti, presenta características negativas. Como el

¹ «Perdido», *Obras Completas*, p. 193.

² *Ibidem*, p. 194.

³ *Ibidem*, p. 193.

viejo, el propio Oreste está «cargado de una experiencia no demasiado satisfactoria de Buenos Aires.»¹ Prueba de ello es el siguiente pasaje:

Mientras cruzaba la Plaza Británica con aquella torre que de alguna manera presidía su vida, vista o entrevista a cualquier hora del día en que pisó Buenos Aires, y luego los años y toda la perra vida, y ahora esa vieja tristeza que le nacía de adentro (...) mientras cruzaba la plaza, pues, vio al tío...²

La imagen del tío representa para Oreste la reactualización del recuerdo del pueblo. Trae a la ciudad al pueblo entero, la familia y el mismo perfume del pueblo. Ver al tío y abrazarlo es para él como reencontrarse con la aldea natal:

Se abrazaron y se besaron, de acuerdo a la vieja costumbre. Oreste dejó que el tío lo palmeara un buen rato. Tenía ese olor familiar, un olor masculino que evocaba a aquellos hombres reservados de su infancia que le sonreían con breve indulgencia, como el tío Ernesto, grande como un ropero y delante del cual tragaba saliva invariablemente, o el tío Agustín, la última vez que vino de Bragado en aquel Ford A con cadenas (...), o propio tío Bautista cuando era el mismo por entero y no apenas esta sombra.³

Hacia el final, el relato se impregna de una honda ternura que traduce, esta vez, los sentimientos más profundos de Oreste. Su separación del tío que vuelve a su aldea es la revivificación de la fractura, de la herida (todavía no cicatrizada) que representa el tener que abandonar su pueblo. Oreste ve cómo el pueblo entero vuelve a separarse de él y se va con el tío, dejándolo allí perdido en medio de la vorágine enajenante, condenado a seguir

¹ Eduardo Romano: «Estudio preliminar», Op. cit., p. 15.

² «Perdido», p. 193.

³ Ibidem, pp. 194-195.

sufriendo, “desconchado”, esa «perra vida», muy a su pesar porque el pueblo, espacio de penurias, no le ofrece oportunidades. El drama de Oreste es el drama del Pedro de «Mi madre andaba en la luz»¹ y de cualquier otro pueblerino forzado a emigrar por una política que se olvida de las masas campesinas en sus programas.

¹ Lo veremos más adelante, cuando analicemos este cuento.

E - «La balada del álamo carolina» o el canto alegórico al árbol

Este cuento que abre la colección de relatos del mismo nombre tiene como protagonista un árbol, el álamo carolina que yace en un pasto de un pueblo del cual el lector tiene pocas referencias. El relato constituye un recorrido por la vida del árbol desde su nacimiento («Este álamo nació aquí mismo...»¹) hasta su vejez. Como balada que es, el cuento está impregnado de una gran concentración lírica y de un aire melancólico que le dan una textura y una hermosura dignas de las mejores composiciones poéticas. De ahí, esa sensación de ambigüedad señalada por Eduardo Romano². Pues, el relato es una prosa poética elegiática, un canto al árbol. Una melodía suave y melancólica acompaña la historia del álamo «y parece como si nos invitara al reposo, a la tranquilidad, a la belleza dulce y sosegada.»³

Esta balada también tiene una dimensión alegórica en tanto que no es más que una gran metáfora⁴. El narrador marca, desde el principio y en toda la superficie del texto, la conciencia humanizada del álamo carolina que alcanza propiedades sensoriales y perceptivas:

Y él creyó, por un tiempo, que iba a ser eso hasta que un día notó que sobrepasaba los pastos y cuando el sol vino

¹ «La balada del álamo carolina», **Obras Completas**, p. 235.

² Eduardo Romano, «Estudio preliminar» de Haroldo Conti: **Cuentos y relatos**, Op. cit., p. 23.

³ Manuel Quiroga Clerigo: «Haroldo escribía baladas», *Cuadernos Americanos*, Núm. 461, nov. 1988, p. 108.

⁴ Según Gerard Genette («De la figure à la fiction», en: John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.): **Métalepses. Entorses au pacte de la représentation**, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 27), la metáfora es un embrión de ficción, una ficción verbal que permite producir un enunciado físicamente imposible. Con ella puede otorgársele al árbol una capacidad emocional, sensitiva y lingüística.

más fuerte y templó la tierra se hinchó por dentro y se puso rígido y sentía una gran atracción por las alturas (...), y hasta sintió que había dentro de él como un camino, aunque todavía no supiese lo que era eso, lo supo recién el año siguiente cuando los pastos quedaron todavía más abajo y detrás de los pastos vio un alambrado, vio el camino...¹

«La balada del álamo carolina» se desarrolla, entonces, en la perspectiva de un juego lírico-metafórico en el que se opera una interacción entre el árbol y todos los elementos que conforman el espacio circundante del pueblo en su relación metonímica con la naturaleza. A pesar de su fijeza, alcanza ver al hombre «flaco y duro con la piel resquebrajada como la corteza de las primeras ramas, la mujer que huele a humo de madera, un par de chicos con el pelo alborotado como los pulmones de un pichón montera.»² Y hasta consigue acariciar las paredes de la casa de adobe, entrever el brillo furtivo de las vías del tren y su «alocada y ruidosa casa con chimenea».³ La humedad de la tierra y de sus raíces también facilita la comunicación del árbol con el universo y con los elementos creados por el hombre.

Sin embargo, este álamo, el álamo del cuento es un árbol viejo que ha perdido el entusiasmo y el fervor juveniles y que casi no crece. Se limita a sufrir el paso del tiempo y a recordar un pasado glorioso en el que se sentía vivo. Sus únicos momentos de plenitud son la primavera y el verano, cuando se cubre de las hojas perdidas en el otoño y el invierno y deviene hogar para los pájaros y su sombra, lugar de descanso, para el viejo hombre. Como el

¹ «La balada del álamo carolina», pp. 235-236.

² Ibidem, pp. 237-238. Interesa señalar aquí el juego metafórico-metonímico que marca la ruptura de las fronteras entre los diferentes elementos que conforman el espacio campesino.

³ Ibidem, p. 239.

viejo Silvestre de **Alrededor de la jaula**, el viejo álamo carolina añora el ímpetu juvenil y vive y se piensa desde el pasado; es puro recuerdo:

Ahora es un viejo álamo carolina porque han pasado doce veranos, por lo menos, si no lleva mal la cuenta. Ahora crece más despacio, casi no crece. En primavera echa las hojas en el mismo sitio que estuvieron el otro verano y por arriba brotan crestitas de un verde más encarnado que al caer el sol se encienden como por dentro, pero él ahora no pretende más que eso, esa dulce luz del verano que lo recubre como un velo y dentro de esa luz está él, el viejo álamo, todo recuerdo. De alguna manera ya estaba así hace doce veranos cuando asomó sobre la tierra y crecer no fue nada más que como pensarse. Sólo que ahora recuerda todo eso, se piensa para atrás, y nace otro árbol. En eso consiste la vejez. Verde memoria.¹

Conviene subrayar aquí la reaparición en «La balada del álamo carolina» de la clásica dicotomía verano-invierno muy característica de la narrativa de Haroldo Conti. Sin embargo, el invierno, «siempre mensajero de la muerte en la obra de Conti»², es aquí sinónimo de adormecimiento y de melancólicos recuerdos mientras que el verano es cuando el árbol deviene camino, humano, pájaro de verde plumaje, ave de madera. Pues, al final del cuento, leemos cómo, en el firmamento del verano, el álamo recobra esa jaula verde, ese verde plumaje, y regala de su sombra al hombre viejo, de piel como corteza de árbol, que viene a acostarse y a fusionarse a él por la magia del sueño, esa pequeña muerte.

La imposibilidad de crecer al mismo ritmo que antes no es la única tragedia del álamo carolina. Con la visión del tren, el álamo realiza

¹ «La balada del álamo carolina», p. 236.

² Eduardo Romano: «Estudio preliminar», Op. cit., p. 24

trágicamente la dureza de su fijeza, de su condición de árbol, que sólo tiene la posibilidad de crecer, de desplazarse horizontalmente, hacia el cielo. El tren despierta en la conciencia del árbol el dolor de su fijeza cuando casi todo a su alrededor tiene la posibilidad de desplazarse salvo él:

Tiempo después, luego de divisar la morada del hombre, vio por fin aquella alocada y ruidosa casa que con chimenea y todo corría sobre la tierra, y supo por ella que además de los pájaros gran parte de cuanto vive se mueve de un lado a otro y el viejo álamo, que entonces no era tan viejo pero sí árbol completo, sintió por primera vez el dolor de su fijeza. Él sólo podía ir hacia arriba trazando un corto camino en el cielo y al comienzo del otoño volar en figura según el viento en la trama de sus hojas.¹

Sus escasos movimientos horizontales se producen, pues, en clave figurada, durante el otoño, cuando tiene la consoladora posibilidad de volar, pero con un ritmo, una velocidad y un rumbo marcados y determinados por la voluntad del viento. Esta fijeza crea en el álamo carolina un estado de neurosis, de ansiedad, reflejado en el relato por el quiebre de la modalidad discursiva típica del narrador heterodiegético. En efecto, aparecen en el marco de la narración preguntas íntimas del álamo, es decir, el “discurso disperso”² y subjetivo del árbol acongojado por sus limitaciones:

¿Por qué no estaba él allí? ¿Por qué había nacido solitario? ¿Acaso él no era como un resumen del bosque, cada rama un árbol? Todas estas preguntas le respondió el bosque, sus hermanos, noche a noche. Esta y muchas otras porque a medida que se ponía viejo, en medio de aquella soledad, se llenaba de preguntas como de pájaros a la tardecita.³

¹ «La balada del álamo carolina», p. 239.

² Cf. Antonio Garrido Domínguez, *Op. cit.*, p. 278.

³ «La balada del álamo carolina», pp. 238-239.

Pero el álamo tiene que aprender a vivir con esta imposibilidad de movimiento y tiene que compartir con el hombre viejo del pueblo la soledad y la desesperanza. De ahí la gran carga alegórica que le concedíamos al principio a «La balada del álamo carolina». En efecto, detrás del canto al álamo carolina, a su crecimiento, su formación psicológica y su integración social, se vislumbra una profunda reflexión filosófica, una parábola de la vida del hombre como sucesión de experiencias nuevas. En esto coincidimos con Carlos Tomás, quien ve en el relato «un mapa de la vida, una reflexión sobre el paso del tiempo»¹. Ya el preámbulo de la balada marca, de entrada, la orientación filosófica del relato. El álamo aparece no sólo como una representación del ser humano, sino también de cuanto vive en la tierra, del mundo en sí:

Uno piensa que los días de un árbol son todos iguales.
Sobre todo si es un árbol viejo. No. Un día de un viejo
árbol es un día del mundo.²

Como alegoría, el cuento presenta también una reflexión metafísica y vitalista sobre la trágica condición del ser humano en este mundo al que está arrojado y que no lo necesitaba. Pues el hombre, ser-para-el-tiempo, también se da trágicamente cuenta de que sólo es ser-para-la-muerte. Al mismo tiempo, «como castigo por el abandono del claustro materno»³, contempla impotente su soledad y su falta de libertad dentro de este gran bosque que es el pueblo, la tierra.

¹ Carlos Tomás: «El escritor que no necesitaba su muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 697-698, julio-agosto 2008, p. 202.

² «La balada del álamo carolina», p. 235.

³ Manuel Quiroga Clerigo, *Op. cit.*, p. 109.

F - «Las doce a Bragado» o las carreras espacio-temporales del tío

Este cuento también tiene como protagonista principal a la figura del tío. El discurso está a cargo de un narrador homodieético que cuenta aspectos de la vida de su tío Agustín, aunque, en alguna ocasión, el relato se bifurca hacia lo autodieético. El cuento consta de dos macroestructuras. La primera es el recuerdo por parte del narrador de las participaciones del tío en las carreras de fondo de la 12 a Bragado con el motivo de la celebración del día de San Isidro Labrador, patrón del pueblo de Chacabuco. La segunda es una relación del resto de la vida del tío, cuando alcanza la vejez, atenazado por un estado de decrepitud física e intelectual.

En lo que a las microestructuras del relato se refiere, se nota una marcada propensión a rupturas del hilo de la narración de los episodios y las peripecias que marcan la vida del tío. Las bifurcaciones catalíticas son frecuentes y merman la tensión y la concentración del cuento. Así es cómo el narrador se detiene sobre la historia de la estatua de San Martín que preside la plaza del pueblo de Chacabuco. De la misma manera, cuando el tío “ve” al Cholo Barrios, el narrador se extiende sobre ese personaje, su aspecto físico, su afición a los combates de gallos, su gallo y su trágica muerte.¹

El relato es de una gran belleza lírica. La evocación oscila entre melancólica, risueña e irónica. También es de destacar que, a veces, el

¹ «Las doce a Bragado», **Cuentos completos**, p. 251.

narrador parodia el estilo épico de los comentaristas de carreras deportivas para crear este efecto incongruente e irónico que acabamos de mencionar.

En «Las doce a Bragado», pues, la bipolarización del relato coincide con la bipolarización del estado físico y psíquico del protagonista. El gran interés del cuento no reside tanto en las carreras del tío Agustín en las 12 a Bragado como en una especie de presentación dicotómica de los dos polos de su trayectoria vital.

El primero de los estadios corresponde a la vitalidad del tío, como lo muestran sus participaciones en las carreras. En ellas, se entrega a fondo, gane o no. De hecho, poco le importa su posición porque no corre para ganar. No busca batir récords sino «tan sólo correr y correr»¹ como un «ansioso caballo [desbocado] del verano»². Ese momento coincide con la época de plenitud, de vitalidad física, con el tiempo en el que el tío se siente pájaro, árbol o camino. Es que el viejo manifiesta una especial atracción por la naturaleza, el campo húmedo y verde. De hecho, su única meta es el álamo carolina hacia el que se extravía en mitad de la carrera, cuando caracolea con amplia ventaja sobre el segundo:

...ese [álamo] que se levanta solitario detrás del campo de Cirigliano y que desde el camino real parece todo un monte y que para el tío era la única meta reconocida y hasta ella corrió por premio o por mero gusto acompañado o solo, el día de San Isidro Labrador o un día cualquiera mientras le duró, por muchos años, aquel berretín de caballo desbocado.³

¹ «Las doce a Bragado», p. 245.

² Ibidem, p. 248.

³ Ibidem, p. 246.

Así, los objetivos del tío Agustín se encuentran en divorcio con el espíritu de competición que motiva a los organizadores del evento deportivo. Tanto es así que acaban poniendo un sulky a su lado para evitar, a fuerza de latigazos, que se extravíe en la única carrera que llega a meta. Esta actitud grotesca del protagonista que lo asemeja a un loco tiene un trasfondo eminentemente simbólico-vitalista. La atracción obsesiva del viejo por la naturaleza, el campo, en general, y el árbol, en particular, traduce un deseo de simbiosis con estos elementos. Una simbiosis que le garantice una victoria sobre el tiempo y la muerte ya que, como ser primitivo, el tío ve en el campo verde y el árbol frondoso el símbolo de la germinación, del rejuvenecimiento, de la permanencia eterna. El árbol simboliza el ritmo cósmico hecho de regeneración, de eterna juventud, de salud, de inmortalidad, sabiduría, omnisciencia, omnipotencia e invencibilidad.¹

En el segundo estadio de la evolución personal del tío Agustín, lo vemos doblarse, encorvarse bajo el peso de los años, a pesar de sus esfuerzos por mantenerse sustituyendo las carreras por caminatas en las que se extravía con frecuencia. El narrador describe aquí el paso y el peso del tiempo en el protagonista. Ya viejo, el tío pierde esta vitalidad que le hacía correr hacia adelante. Pierde esas alas, esa llama que tenía debajo de la piel y que hacía entrar en combustión su cuerpo de árbol sostenido por sus dos troncos largos y altos². Pero, a pesar de todo, no pierde las ganas; sólo que ahora sus carreras son temporales. Su edad de viejo árbol sólo le permite ahora pensarse y ver las cosas con la perspectiva del tiempo perdido, como

¹ Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 110.

² «Las doce a Bragado», p. 244.

Silvestre de **Alrededor de la jaula**. Eso es: su relación con las cosas se ve invadida por las vivencias y las figuras del pasado. Ya no vive en el presente ni piensa en el futuro. Su vida se caracteriza por constantes carreras hacia el tiempo pasado o hacia, inclusive, el de la imaginación, la alucinación:

Hace meses que no sale de ahí. Fuera de los límites de esa cama no reconoce nada en el mundo. A todo eso se ha reducido lo suyo, a aquella buena cama inglesa de bronce bien lustrado. Sin embargo, no lo pasa tan mal. Siempre tiene algún muertito con el que charlar y por detrás de las barras de bronce ve cosas de hermosa extravagancia, como el corso del año 23 o el Circo Sarrasani, e inclusive el día en que el loco Gabarino ganó de tarro la Fondo de las 12 a Bragado.¹

Esos recuerdos que invaden el espacio del tío se mezclan con su presente, tornándose su tiempo exento de linealidad. De alguna manera, se puede decir que la vejez del tío le permite saltarse las cercas espacio-temporales, romper y trascender el olvido y las barreras impuestas por la linealidad temporal. Su vitalidad, esa llama que lo caracterizaba y de la que hacía gala en las carreras de San Isidro, no se ha apagado del todo sino que está canalizada hacia otros derroteros: no sólo hacia el rescate del pasado del pueblo, sino también hacia la invención de la otra historia del pueblo donde todo es posible. Desde este punto de vista, el tío, viejo árbol que se llena de recuerdos, cumple la misma función que el álamo carolina (presente en casi todos los cuentos ambientados en el pueblo), testigo y memoria de cuanto ocurre en el pueblo, garante de su persistencia y pervivencia. En esto, «Las doce a Bragado» es una reflexión filosófica de corte vitalista sobre el tiempo y la temporalidad del ser humano.

¹ «Las doce a Bragado», p. 253.

G - «Mi madre andaba en la luz» o el viaje al útero

El segundo cuento de **La balada del álamo carolina** presenta una estructura binaria atípica en comparación con el resto de la producción narrativa del autor. Hay en su configuración global dos unidades marcadamente diferenciadas por la voz narrativa. La primera, que va desde el inicio del texto hasta la página 261 de nuestra edición¹, está a cargo de una narrador homodiegético, es decir, un narrador en primera persona. En ella, el protagonista-narrador recuerda, desde la ciudad de Buenos Aires, desde el trabajo, su pueblo (Warnes) al que está a punto de volver. En cuanto a la segunda parte (con narrador heterodiegético), pone en escena al mismo protagonista, el Pedro, en su viaje, en su retorno momentáneo a su tierra de origen, al útero materno (ida-estancia-vuelta).

La primera parte de «Mi madre andaba en la luz» es, entonces, globalmente catalítica ya que descansa fundamentalmente en el recuerdo. Es como un encadenamiento de analepsis que sirven para reactualizar de manera nostálgica los tiempos de la infancia, la figura del padre, la de la madre y del hermano. La evocación de este tiempo perdido de la infancia está envuelta en un halo de melancolía y refleja el sentimiento de añoranza por parte de Pedro del ambiente pueblerino. Pues, el protagonista, estando en la ciudad, tiene la cabeza en el pueblo. Las catálisis descriptivas de la casa familiar son interrumpidas a su vez por catálisis analépticas, algunas de las cuales son: la compra del caburé por el supersticioso padre, la historia de

¹ Recordamos que estamos trabajando con **Cuentos Completos**, Buenos Aires, Emecé Editores, 1995.

la cocina económica y la casa que introduce también la imagen de la madre, etc. También, es de destacar cómo la evocación de la naturaleza se ve contagiada por los sentimientos de melancolía del yo-protagonista; lo cual confiere al relato dulzura y belleza:

La casa estaba rodeada de olmos, acacias y paraísos que se poblaban de torcazas y monteras con sus lustrosas levitas de cenizas, dulces pececitos de tarde. A la caída del sol la punta de estos árboles se inflama con un color anaranjado y el monte se aquieta, se suspende. En medio de esta maraña neblinosa que se dilata como una nube, que se consume como lento fuego esparciendo el humo oloroso de septiembre, a esta hora, y a consecuencia de los calores prematuros que brotaron en agosto, se advierte y se fija en los ojos con lentitud un pelecho verde.¹

La dulzura y la belleza lírica también acompañan la evocación de la casa familiar y la figura de la madre. Entre los elementos que ayudan a crear este efecto, destaquemos aquí la repetición anafórica del verbo “veo” en el siguiente pasaje:

Inclusive a través de la ventanilla veo a mi madre que espanta a los pavos, veo el victorioso calor de la azalea en el patio de mi casa que flamea en la última luz de esta tarde. Veo, por supuesto, al álamo carolina que brilla por encima de la chapas y hasta veo sobre el techo a mi propio padre que mira para el lado de Irala.²

En «Mi madre andaba en la luz», el recuerdo posibilita el rescate del tiempo perdido de la infancia, lo actualiza para que el protagonista pueda llevar el peso de la angustia y la enajenación que produce una existencia

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 257.

² Ibidem, p. 261. La cursiva es nuestra.

desgarradora en la ciudad. El mismo narrador ya lo dice de manera inequívoca:

Yo entro y salgo de mi casa, es decir, de esta cocina que es donde transcurren nuestras vidas, mil veces al día cuando en realidad lo que estoy haciendo es romperme el culo junto a la continua N° 2 de la papelería del Norte. Es mi forma de ir tirando. Yo sé que en este mismo momento que la continua ronca a todo pulmón arrastrando un blanco y humeante chorro de papel mi casa está ahí, en medio de los árboles. Y así vivo.¹

Es como si el tiempo se hubiera detenido en el pasado o el pasado se confundiera con el presente en un tiempo único y eterno que una memoria melancólica se encarga de mantener vivificado. De la misma manera, el espacio también se hace uniforme. El recuerdo acorta las distancias y trae a la madre y el pueblo a las vivencias ciudadanas del protagonista:

Mi madre ha envejecido otro poco este invierno. Yo lo veo en sus manos porque su cara sigue siendo la misma para mí. El fuego de la hornalla se la arrebató, inflama el borde de sus pelos y mi madre sonríe. Me sonríe a mí que en este momento, a 200 kilómetros de mi casa, pienso en ella al lado de la continua N° 2. Su rostro se enciende y se apaga como una lámpara en el inmenso galpón, entre bobinas de papel y cilindros relucientes, contra la grúa puente que se desplaza con lentitud sobre sus cabezas, mi madre, alta lámpara perpetuamente encendida en mi noche, mi madre.²

Si la primera parte de «Mi madre andaba en la luz» es una reconstrucción melancólica del cronotopo perdido de la infancia, la segunda es, como ya queda reflejado, una narración en tercera persona (pero con la perspectiva del protagonista) del viaje del Pedro a Warnes, su pueblo natal,

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 258.

² Ibidem.

tras un largo y opresivo exilio en Buenos Aires donde su raquítico sueldo de operario en una fábrica de papel sólo le da para malvivir en una villa miseria (Villa Cartón).

El viaje de Pedro es también un viaje en el tiempo, un viaje hacia el pasado, hacia el antro materno que, en este caso, se simboliza con un doble encuentro: con la madre y con su pueblo natal, su cuna. Mediante este *Regressum ad uterum* el protagonista hace, de alguna manera, un inventario a través del cual rescata estampas del pasado para, a su vez, rescatarse, es decir, realimentarse con la savia del pueblo. Este camino de retorno puede verse entonces como la reconstrucción del cordón umbilical roto por el exilio. Así, la entrada del expreso en el pueblo es aprovechada por el narrador para hacer una descripción actualizada de Warnes conforme avanza el vehículo, ofreciéndose una imagen en movimiento muy característica de la estética cinematográfica:

Apareció el molino, a la derecha. Primero el horno de ladrillos, después el campamento de Vialidad y después el molino de la Silvina. En su memoria el campamento por lo general venía después del molino. Ahí estuvo una vez.¹

En este inventario, el Pedro descubre que el pueblo ya no es lo que era cuando él todavía vivía allí. Es víctima del abandono y del éxodo rural a consecuencia de las nefastas políticas del Estado:

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 261.

...pues aquí la tierra no daba para todos, el pueblo se había achicado y los que nacían era para irse tarde o temprano.¹

El guiño a la crítica política es evidente. Haroldo Conti echa aquí una mirada crítica sobre los fallos del peronismo de entonces y las políticas injustas de Onganía que dejan las tierras en manos de unos pocos terratenientes privilegiados que explotan a las masas campesinas²:

Cuando Perón le dio la tierra a los colonos, y así algunos muertos de hambre de entonces son los bacanes de ahora, y, por lo que importaba al viejo entonces, los tambores pasaron, en el 46, de tirar la teta a veinticinco el jornal a cuarenta y cinco pesos, su padre vio que la mano venía de otro lado pero igual siguió votando las boletas del partido Demócrata Conservador, de puro terco. En una ocasión el interesante Francisco Ibarra, alias Pancho La Burra, le prometió un crédito para el Ferguson, antes de las elecciones, se entiende, pero después no vio nunca más al intendente, ni por supuesto al tractor, aunque las boletas seguían llegando por correo puntualmente cada vez que había que votar.³

Hemos de señalar que la caracterización del protagonista de este cuento revela dos niveles: uno aparente, es decir, desde el punto de vista superficial, y otro más profundo. En el nivel aparente el Pedro está presentado por el narrador con gran dosis de humor. Todas sus palabras y todos sus actos en el pueblo están encaminados a darse importancia, a impresionar a los del pueblo para dar falsas señales de éxito en la ciudad. Personaje fanfarrón, el Pedro es el típico campesino que, tras una larga estancia en la ciudad, vuelve al pueblo y presume de éxito en su lugar de exilio. El narrador lo describe haciendo énfasis, con humor, en la ropa y los

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 266.

² Volveremos sobre este tema cuando analicemos el cuento «La causa».

³ *Ibidem*, p. 270.

accesorios que lleva. Una descripción que traduce muy bien una personalidad grotesca e incongruente. En esta caracterización del protagonista el narrador también recurre al elemento cinematográfico y televisivo. Así, cuando el Pedro le dice a Pampín que quiere tomar un Séptimo Regimiento, el narrador, ante la estupefacción del viejo, interviene para explicar el origen de la expresión:

El Pedro no sabía bien lo que era pero le pareció distinguido. Lo había oído en la tele, en «Dos tipos audaces».

Roger Moore entraba con una rubia de la gran puta en un garito de Jamaica y pedía un Séptimo Regimiento. En realidad era una contraseña para hacer contacto con un conde italiano...¹

A esta pintura grotesca, a este desvelamiento de las máscaras del protagonista (que, en definitiva, no es más que un actor) obedece también la alusión a los actores Charles Bronson y Jean-Paul Belmondo, la adopción por parte del narrador del código lingüístico sacado del cine:

El pedro, sintiéndose Charles Bronson, pidió un vaso de ginebra con un corte de bitter, algo francamente repulsivo pero que le pareció distinguido para aquellos grasas.²

Hizo una entrada a lo Belmondo. Se paró en la puerta con las piernas abiertas, miró a la chusma, con cara de agente secreto y se apretó la cintura con los brazos, ladeando el cuerpo como un peso welter. Un gesto muy fino dentro de todo.³

Como lo reflejan estas descripciones caricaturescas, las actuaciones del protagonista no pueden ocultar la profunda tristeza que lo caracteriza, por

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 267.

² Ibidem, p. 277.

³ Ibidem, p. 279.

más que se empeñe en ponerse la máscara de la felicidad y el éxito. El Pedro es un personaje incongruente y estrafalario que intenta ocultar la vacuidad de su vida en la ciudad. Pues, más de una vez se plantea la idea de volver a instalarse en el pueblo, de huir de la vida enajenante de la capital:

A partir de ese pucherito de la vieja, aquella casa recobraría su exacto lugar en el mundo y ya no sería necesario moverse más de ahí, podría quedarse pegado a aquella tierra para siempre, como la planta de azalea o el álamo carolina, y no decir otra vez adiós y volver a romperse el culo al lado de la continua N° 2, ¿para qué?

¿Para usar zapatos de taco alto y hablar de Néstor Scotta y morirse de tristeza cada vez que se ve un árbol florecido?¹

Su comportamiento traduce, reiteramos, una estrategia de enmascaramiento de su tristeza y su angustia en Buenos Aires donde las circunstancias sociopolíticas del pueblo le obligan a vivir. El personaje responde a la categoría psicológica de los individuos que desarrollan el *autoengaño* como mecanismo de defensa para buscar una imagen más agradable y sostenible ante la mirada del otro². En esto, su personalidad nos reenvía a la del Paco de **En vida**. Ambos «se descubren bajo máscaras extrañas: no son lo que aparentan ser»³. Así, se produce en Pedro una fragmentación de la personalidad, en tanto que existe una separación del yo y del no-yo al mismo tiempo que una partición entre el yo social y el yo profundo. Unas divisiones que vienen dadas, decíamos, por «la frustración y

¹ «Mi madre andaba en la luz», p. 276.

² Según Marino Pérez Álvarez, en este mecanismo conocido también como “bovarysismo”, «Uno se engaña a sí mismo, como motivo para seguir adelante, cultivando ilusiones que se conoce que no son otra cosa. El autoengaño llega a hacerse imprescindible para mantener precisamente la autenticidad de unas apariencias ya comprometidas. Finalmente, uno puede quedar atrapado en sus propias apariencias.» Marino Pérez Álvarez: **Ciudad, individuo y psicología. Freud, detective privado**, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 180.

³ Rodolfo Benasso: **El mundo de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969, p. 19.

el extrañamiento de la subjetividad ante el mundo y de sí misma»¹. También, en su relación conflictiva con la capital argentina el protagonista capitaliza no sólo los propios conflictos de Conti, sino también la omnipresencia del pueblo en su consciencia. Es que el recuerdo del pueblo abandonado provoca la mitificación de éste y su idealización como una especie de paraíso terrenal; cosa que dificulta la aclimatación del desterrado en el nuevo espacio.

¹ Marino Pérez Álvarez, *Op. cit.*, p. 80.

H - «Perfumada noche» o *de vita mortequ*

En este cuento de **La balada del álamo carolina**, Haroldo Conti prosigue en la senda de la temática de la vejez, la muerte y los amores de personas mayores que hemos analizado en los cuentos anteriormente estudiados. De hecho, «Perfumada noche» y «Los novios» presentan muchas similitudes. En ambos cuentos, un narrador heterodiegético relata la tierna historia de amor entre dos ancianos. Pero, es de señalar que, en este cuento, el amor es unidireccional, no correspondido, en tanto que el eje va del enamorado hacia la amada. El señor Pelice (que es cómo se llama el protagonista principal) se enamora en secreto de la «blanca, frágil y perfumada, figurín para sueño y música»¹ señorita Haydée Lombardi² sin llegar a declarar esa llama que lo consume por el interior hasta la muerte de ésta, «de tabardillo el 8 de mayo de 1946»³.

La propensión al preámbulo de carácter filosófico destacada en cuentos como «La balada del álamo carolina» también se verifica en «Perfumada noche», donde asistimos al resurgimiento del pensamiento vitalista, de la reflexión sobre la posibilidad de seguir vivo tras la muerte; es decir, de una pervivencia del ser humano, de un estar-ahí, entre las cosas y los hombres aunque sólo sea como muerto:

La vida de un hombre es un miserable borrador, un puñadito de tristezas que cabe en unas cuantas líneas.

¹ «Perfumada noche», **Cuentos completos**, p. 286.

² Una vez más, Conti busca en su entorno familiar a los personajes de su relato. La protagonista lleva el mismo nombre que su tía, a la que está dedicado.

³ «Perfumada noche», p. 288.

Pero a veces, así como hay años enteros de una larga y espesa oscuridad, un minuto de la vida de un hombre es una luz deslumbrante (...) La muerte es, según, como la vida. Es otra vida, justo, otra forma de consistir, no un *per saecula* definitivo, nada absoluto, ninguna cosa extravagante porque también es de ser, aunque en artículo mortis (...). La muerte, ya que viene al caso, es suceso chiquito, desdibujo, entreluces.¹

Sin menospreciar la importancia del tema de la muerte, hemos de decir que el argumento del cuento se estructura esencialmente en torno al amor y su poder.

«Perfumada noche» se desarrolla en dos planos: en el de la realidad y en el de la imaginación. El primer plano corresponde a las siguientes secuencias:

- amor escondido del señor Pelice;
- muerte de la señorita Haydée Lombardi, la amada;
- decrepitud y muerte del señor Pelice.

El segundo plano, el de la imaginación, es el relato de la otra vida del señor Pelice, donde se concretan su sueño y sus aspiraciones: coger de la mano a la señorita Haydée Lombardi y emprender sus paseos por el pueblo en su compañía.

El cuento es de agradable lectura gracias a un buen manejo de elementos líricos y una sabia dosificación del humor. Los personajes, tiernamente descritos por una especie de cronista de otros tiempos, aparecen recubiertos de simpatía. Son seres sencillos, de tiempos remotos.

¹ «Perfumada noche», p. 285.

Él es cohetero, una profesión que ya no se ejerce. Su amor por la señorita Lombardi es platónico; por esta razón nunca se atreve a enviarle las cartas que escribe. En verdadero maestro cohetero, la mejor forma que encuentra para expresar su amor, para traducir esa llama interior, es mediante el fuego de artificio. Todas las cartas que escribe acaban de relleno en las bombas de estruendo que fabrica. Con este artificio, se desparraman por todo el pueblo en pequeños trocitos. Una práctica absurda y grotesca a primera vista pero llena de significado, y también de peligros:

Algunos de esos pedacitos cayeron en el patio de canteros elevados de la casa de la señora Haydée Lombardi, aunque lamentablemente el día de la carrera de las Doce a Bragado, cuando disparó una bomba para la largada, un papel chamuscado que decía “Mi adorada Haydée” cayó con tan mala leche que fue a dar en el patio de la señora Haydée Bonsignore y más precisamente casi a los pies del señor Bonsignore, que tenía sangre caliente, y se armó una podrida de calendario.¹

Hombre de otros tiempos² y artista a la vez, el señor Pelice es un excéntrico. Por eso tiene un código de comunicación diferente. Por eso, también, recurre a la medicina tradicional para curar su mal de orina.³ También aparece en el cuento como un personaje a la vez sentimental, tímido y frágil. Sentimental porque ama tanto a la señorita Lombardi que le basta con pasar delante de la casa de ésta todas las tardes a las seis y saludarla para sentirse lleno de vida. Es tímido en tanto que nunca se atrevió a hacerle llegar ninguna de las cartas que le escribía. Su fragilidad queda reflejada por el desmoronamiento de su vitalidad y su progresivo

¹ «Perfumada noche», p. 288.

² Es quizá lo que justifica la presencia de latinismos en el relato; lo cual nos inspira en la elección del título de este punto.

³ «Perfumada noche», p. 193.

apagamiento hasta la muerte, como consecuencia de la muerte de la amada. Pues, la ausencia de la señorita Haydée Lombardi causa el fin de los fuegos artificiales y la caída del señor Pelice en la profunda y perfumada noche de su casa.

Es sólo después de la muerte de la señorita Haydée Lombardi cuando el señor Pelice se atreve a remitirle una carta por correo. Además, sólo sale de su casa el día 8 de cada mes «por la tardecita, para depositar un sobre perfumado en el nicho de la señorita que luego se llevaba el viento o algún curioso o bien lo chamuscaba y descoloría el tiempo.»¹ Es que para el protagonista la muerte es «olvido, oscuridades, suma y suma, tiempo y tiempo, distancia inmóvil.»² Pues, mediante estas cartas, el señor Pelice le lleva a la amada, ya en la otra vida, en el estar no estando, las nuevas del pueblo que apenas tiene algo en común con el de antes, el pueblo muerto, sepultado y reemplazado por otro mucho más grande, con almacenes de letreros fosforescentes, luces de mercurio, calles asfaltadas y una iglesia de San Isidro tan cambiada, «tan de lejos visible»³.

En ausencia de la amada, al señor Pelice, ya de avanzada edad y atenazado por las consecuencias de la vejez, no le queda más que reconstruir «el pueblo de su infancia mezclando o, mejor dicho, combinando los tiempos, las personas.»⁴ Pues, la vejez es «una desvelada memoria»⁵.

¹ «Perfumada noche», pp. 288-289.

² Ibidem, p. 291.

³ Ibidem, p. 290.

⁴ Ibidem, p. 292. Lo mismo le pasa al tío Agustín de «Las doce a Bragado». Ésta es la marca que deja el tiempo en el ser humano.

⁵ Ibidem.

Como la señorita Haydée Lombardi, el señor Pelice muere un día 8, el ocho de enero, muy puntual, a la hora en la que iba al cementerio a depositar las perfumadas cartas sobre la tumba de ésta. Emprende el mismo recorrido hacia el cementerio, pero, esta vez, el viaje es definitivo. Es para unirse a la amada en la otra vida; esa otra vida en la que todo es posible, esa otra vida en la que se puede revivir el pasado para rescatarse y rescatar, y vivir lo que en esta vida que deja no se atrevió a vivir. Así, en las últimas líneas del cuento, vemos al señor Pelice, ya en la vida de los muertos, en la otra vida, vivir, junto a la señorita Lombardi en el pueblo de antes, el muerto, esa felicidad, ese amor correspondido que no tuvieron en este. Venganza de la muerte, recompensa del deseo y premio al amor constante. Tal es el tríptico del cuento. En esto, «Perfumada noche» representa una demostración de la facultad que tiene el deseo de crear realidades temporales y espaciales multidimensionales y capaces de trascender lo meramente fáctico.

III – INCURSIONES EN LO POLICIAL

Como en el Borges de «El jardín de senderos que se bifurcan», «La muerte y la brújula» o «Abenjacán el Bojarí», o el Rodolfo Walsh de «Las tres noches de Isaías Bloom», «El viaje circular» o «En defensa propia», Conti también da cabida en su cuentística a lo policial como exploración de otros rumbos expresivos, y marca así la riqueza de ésta por ser capaz de trascender la visión clásica de la realidad.

Evitaremos entrar aquí en consideraciones y polémicas sobre lo policial como género literario. Para esto y más reflexiones sobre la narrativa policial en Argentina, remitiremos al libro de Jorge Lafforge y Jorge Rivera¹. Tan sólo nos limitaremos a analizar los elementos de los relatos, que reunimos aquí, que pertenecen o que tienen relación con dicho género.

Tenemos que advertir que el que llamemos este apartado “Incursiones en lo policial” sólo obedece a imperativos organizacionales. Lo policial no es el elemento más significativo de esos cuentos. Hemos considerado que son los que más afinidades tienen y que estas últimas giran en torno a la investigación policial o detectivesca, sobre todo en «Rosas de picardía» y «Cinegética». Hemos incluido el cuento «Con gringo» por considerar los hechos relatados como el resultado, la consecuencia, la resolución, de una actividad militar-policial.

¹ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera: **Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial**, Buenos Aires, Colihue, 1996.

A - «Cinegética» o del arte de cazar a hombres

Este cuento es de los pocos de Haroldo Conti que se desarrollan en un microespacio. El grueso de la acción transcurre en un galpón abandonado donde se refugia un bandido, Pichón, perseguido por un grupo de policías encabezados por un tal Maldonado y ayudado por Rivera. Bajo las instrucciones del jefe, Rivera se adelanta y entra en el boquete. Cuando encuentra al delincuente, baraja la carta de la amistad y la confianza discutiendo con él, dándole cigarrillo y esperanzas. Luego, el policía sale del galpón y lo entrega a sus compañeros.

De inicio *in medias res*, «Cinegética» tiene un final abierto. Se cierra cuando Maldonado ordena a los negros (los policías uniformados) andar hacia el galpón y «calzó la primera bala en la recámara y los siguió a los saltitos.»¹ Se le deja al lector el privilegio de llenar los huecos dejados por el narrador, aunque imaginamos obviamente que Pichón acabará acribillado a balazos si tenemos en cuenta que a su cómplice, Vera, lo «reventaron» nada más saltar del camión.

Hemos de subrayar, antes de proseguir, que «Cinegética» es un ejemplo de cuento con unidad y concentración. Es un relato dinámico ya que salvo algunas catálisis descriptivas que sirven para recalcar la atmósfera y los pocos recuerdos de Rivera, el cuento presenta un tenso encadenamiento de incidentes que se precipitan resueltamente hacia el final. El lector observa

¹ «Cinegética», *Cuentos completos*, p. 205.

más núcleos que catálisis, más indicios que informantes. Tan concentrado es que se desconoce el motivo de la persecución.

El relato es una narración ulterior a cargo de una voz heterodiegética con la perspectiva interna y el foco dirigido hacia Rivera; lo cual le permite inmiscuirse en la conciencia de éste para leer sus pensamientos y recuerdos. Las breves descripciones del galpón en el que se encuentra escondido Pichón, acompañadas de fuertes insistencias en la oscuridad que contrasta con la luz que se filtra a través de los agujeros de las chapas del techo, y el olor y calor que allí reinan, ponen de realce la tensión y el terror del personaje. Eso es: constituyen un mecanismo sabiamente orquestado por el narrador para traducir las sensaciones del cuerpo, los latidos del corazón de Pichón, en fin, su estado emocional:

[Rivera] Avanzó a tientas hasta el medio del galpón con los agujeritos que subían y bajaban a cada paso suyo. La luz de la ventana, en cambio, seguía inmóvil y si uno la miraba con demasiada fijeza parecía nada más que un brillo en el aire.

Dio media vuelta sobre sí mismo en la oscuridad y los agujeros giraron todos en un mismo tiempo. El olor le cubría de pies a cabeza y el rumor de las chapas semejaba el de un fuego invisible o el de un gran mecanismo que rodaba lenta y delicadamente.¹

Y es que Rivera, por su infancia o su trayectoria, su origen que comparte con Pichón, sabe leer estos signos del espacio y este lenguaje del cuerpo a los que está acostumbrado. Ha adquirido esa picardía, esas

¹ «Cinegética», p. 200.

habilidades, ese olfato que no tiene su jefe, Maldonado, ese «negro codicioso» con «alma de grasa»¹:

El tipo estaba en algún rincón de aquella oscuridad. Podía sentirlo. Sentía la forma agazapada de su cuerpo y el olor ácido de su miedo. Tenía un olfato especial para esas cosas.

– Pichón... soy Rivera. No tengas miedo.

Maldonado no servía para eso. Todos los malditos ascensos no servían para nada. Se ponía nervioso y echaba a perder las cosas. Maldonado también tenía un olor especial en estos casos. Le comenzaba a temblar la nariz, se ponía duro y entonces olía de esa forma.

Dejó de pensar en Maldonado porque su cara de negro colgaba del aire le hacía perder la noción de las cosas. Dio otra vuelta sobre sí mismo y en mitad de la vuelta supo exactamente dónde estaba el tipo.²

Si los dos protagonistas, Pichón y Rivera, comparten el mismo origen, presentan destinos dispares. El primero es un delincuente fracasado mientras que el segundo ha logrado ingresar en el cuerpo de policías. En este juego dialéctico, Rivera sale mal parado. Está presentado desde su ruindad, y el Pichón capitaliza la simpatía del narrador e incluso del lector sólo por ser una víctima. Es víctima de la traición de su propio amigo de infancia. Rivera aparece como un “botón” en el doble sentido del término, porque es policía y es un delator mentiroso. En esto, capitaliza la imagen que en el universo marginal de las villas miseria, de los bajos fondos de la ciudad, tiene el policía: la de un ser vil, desprovisto de grandeza. Con este cuento, Conti nos acerca a la mentalidad de los bajos fondos de la sociedad bonaerense, donde los representantes de la ley son vistos como auténticos enemigos, como unos traidores.

¹ «Cinegética», p. 201.

² Ibidem, pp. 200-201.

B - «Con gringo» o la crónica de una ejecución

«Con gringo» se escribe como homenaje a Ernesto Che Guevara, asesinado en 1967 en La higuera, Bolivia.¹ El cuento se inscribe entonces dentro de la dinámica del guevarismo muy de moda en la América Latina de los años 60 y 70, y marca de manera definitiva el compromiso de Haroldo Conti con esta corriente. Estamos ante una especie de reproducción ficcional de la ejecución del guerrillero.

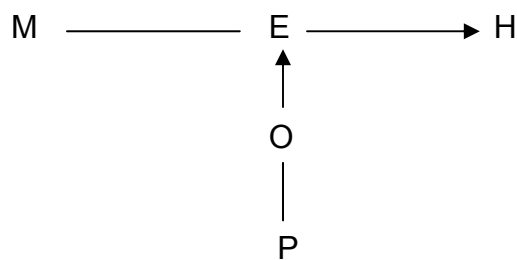
La acción del relato se desarrolla en un polvoriento pueblo llamado Higuera. Un destacamento del ejército acompañado por un gringo trae un preso herido y lo deja en la escuela del pueblo hasta la tarde, que es cuando lo ejecuta el capitán obedeciendo a la orden del coronel y del gringo.

El relato es lineal y “concentrado” a pesar de presentar algunas catálisis. Pues, las descripciones del ambiente (la tierra, el pueblo, el sol y la sombra) y las de los personajes no evitan que el texto sea bastante funcional: se destacan más núcleos e indicios que catálisis e informantes. Como «Cinegética», la falta de catálisis analépticas nos deja sin información sobre las circunstancias del arresto y, sobre todo, los detalles de la misma ejecución. Pues, eso se debe en gran parte a que el relato está a cargo de un

¹ «El ejército boliviano y sus instructores de la CIA lo asesinan oscuramente, lo acribillan a balazos en un cuarto, ocultos...» Nilda S. Redondo, Op. cit., p. 122.

narrador testigo, un habitante del pueblo que observa, desde el otro lado de la calle que lo separa de la escuela, una escena protagonizada por extraños.¹

Un análisis funcional de «Con gringo» revela que existen tres categorías de personajes: Por un lado está el grupo de los militares (M) que realizan la acción de ejecutar (E). Por el otro tenemos al hombre (H), el destinatario del castigo. En tercer lugar, se encuentra el pueblo (P), en el que se incluye el propio narrador. Caracterizados por su inacción, estos últimos desempeñan la función de espectadores, de mirones, de observadores (O). Así, se dibujan dos ejes de comportamiento en relación con la acción del relato:



El eje M-E-H representa un comportamiento activo mientras que el eje P-O-E es el de la pasividad.

El cuento encierra un juego simbólico con resonancias bíblicas. La comitiva reenvía al Camino de La Cruz (*Via Cucis*), al recorrido hecho por Jesucristo hacia la ejecución. El mismo narrador compara en diferentes ocasiones la figura del hombre con el Cristo:

¹ Redondo sugiere que la elección de este tipo de perspectiva obedece al respeto de la consigna general, sobre todo por parte del Estado cubano, que prohíbe la difusión de las horrendas fotografías en las que los asesinos exhiben el cadáver del Che como trofeo de su fechoría. En este cuento, Conti se niega a describir estos detalles. Nilda S. Redondo, Op. cit., p. 129.

Después viene la cabeza del hombre que se bambolea a un lado y otro, como el Cristo de Lagunillas la vez que lo sacan para la cuaresma y lo pasean de una punta a otra del pueblo. Tiene la misma cara de muerto de hambre, la misma barba silvestre.¹

Ahora que ha pasado me pregunto a quién se parece. En todo caso se parece al Cristo macilento de Lagunillas que en esto del hombre se parece a todos nosotros.²

En esto el hombre se vuelve y el sol le agranda la cara y aunque está del otro lado de la calle veo el relumbrón de sus ojos, espesos y húmedos por la calentura.³

Las frecuentes alusiones a su risita nos dicen mucho sobre su estado de ánimo. Sugieren cierta indiferencia por su parte ante la inminencia de su muerte. Esa muerte que se anuncia de manera premonitoria en la descripción del pueblo. En efecto, las escasas referencias al ambiente del pueblo dejan entrever de manera contundente su aspecto bochornoso y, sobre todo, polvoriento. El polvo está omnipresente. Por ejemplo, leemos que la “procesión” llega en medio de una «nube de polvo»⁴, que la cabeza del capitán estaba «blanca de polvo»⁵ o que la Toyota entra «a los pedos levantando una nube de polvo»⁶. El polvo representaría, repetimos, la premonición de la muerte, si seguimos en las implicancias bíblicas del cuento. Pues, reenvía a la parábola del Génesis que reza: «...pues, polvo eres, y al polvo volverás».⁷ De la misma manera, el humor socarrón de la

¹ «Con gringo», **Cuentos Completos**, pp. 221-222.

² Ibidem, p. 222.

³ Ibidem, pp. 222-223.

⁴ Ibidem, p. 221.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, p. 223.

⁷ Génesis 3: 19, **La Santa Biblia**, Reina-Valera, 1960.

enunciación, presente en toda la superficie del relato, está encaminado a rebajar la solemnidad, la tensión, la indignación y el dolor. Porque, justamente, en la moral cristiana, el Camino de la Cruz es también y ante todo el camino a la luz, el camino hacia la salvación, la resurrección.¹ Al final del cuento, el redoble insistente de las campanas que «ruedan y golpean celebrando tal vez una fiesta nueva»², coincidiendo con la ejecución del hombre-Che, se inscribe en la misma dinámica del juego simbólico que recorre todo el texto. Esta “nueva fiesta” simbolizaría la fiesta de las Pascuas, la fiesta que, tras la ejecución del Cristo en la Cruz, consagra la resurrección para una vida eterna entre los hombres para su salvación. Consagra la permanencia para siempre de esta imagen del Che, de esta «cabeza de león»³ para la salvación de los pobres y oprimidos del mundo. En esto, Conti sugiere una dimensión mística del Che, portador de una misión divina.

¹ Recordemos que Conti seguía siendo profundamente católico a pesar de ser revolucionario marxista en los últimos años de su vida. Para él catolicismo y revolución no son incompatibles, al contrario. Admira en el Che «la capacidad de entregar la vida por los oprimidos del mundo», como el propio Cristo. Nilda S. Redondo, Op. cit., p. 128.

² «Con gringo», p. 225.

³ Ibidem, p. 224. Volvemos a recordar que en Nietzsche (Cf. Gianni Vattimo, Op. cit., p. 326), la fase del león, fase de liberación de las imposiciones, «transforma al sujeto (sujetado, sometido) en una rueda que se mueve por sí misma, en un juego, en inocencia y olvido, características todas que simplemente indican el nuevo estado del sujeto como existencia idéntica al valor». El Che buscaba transformar al sujeto y la realidad latinoamericanos.

C - «Rosas de picardía» o de lo detectivesco a lo psicoanalítico

Ya se sabe que la dificultad que estriba en la definición del cuento, sobre todo el hispanoamericano, se debe en gran parte a su carácter sincrético. Pues, a la imagen de la novela, algunas narraciones que se reclaman de este género han sabido integrar elementos y recursos que provienen de otros campos discursivos. Ya hemos destacado en numerosas ocasiones, en las páginas que preceden, cómo se engarzan en la trama narrativa de muchos cuentos de nuestro autor elementos de carácter reflexivo o científico.

La hibridación de la trama se verifica de manera notable en «Rosas de picardía», cuento de juventud publicado a título póstumo en 1987, en el número 50 de la revista *Crisis*. Pues, si bien la reflexión está explícitamente omnipresente en la narrativa contiana, llama la atención cómo este cuento descansa esencialmente en un discurso de carga reflexiva, hasta el punto de dar la impresión de ser un auténtico tratado de cura parapsicológica o puramente psicoanalítica.¹

«Rosas de picardía» es la historia de un hombre, Judas Puga, que acude a un detective llamado Marcos para que le ayude a solucionar su problema. Pues, está preso de unas alucinaciones. En la primera de estas alucinaciones, Judas se ve transportado a una casa encantada en cuyo

¹ Recordemos que Freud, figura de proa del psicoanálisis, reconoció la importancia de la parapsicología, de la metapsicología, como técnica psicoterapéutica para el tratamiento de las enfermedades resultantes de fenómenos paranormales. **Tótem y tabú** y **Más allá del principio del placer** son ejemplos de la apertura de la mente freudiana a lo in formulable.

vestíbulo hay un enorme cuadro colgado en las paredes. El cuadro representa a un hombre alto y delgado con las manos cruzadas sobre el pecho. Durante el tiempo que permanece en este vestíbulo de la casa, además de la presencia de ruidos y de un olor raro, Judas nota que el hombre del cuadro se mueve. Por lo que sale despavorido de la casa encantada. A partir de este episodio psicodélico, empieza a aparecerse el señor del cuadro casi cada noche. Estas alucinaciones encantan tanto sus sueños que siente cómo va encaminado directamente hacia la locura y el suicidio. Para remediarlo, pues, le encarga al señor Marcos, dueño de “El Diablo”, que investigue las apariciones del espectro.

Volviendo a los aspectos formales, hemos de señalar que en la mayor parte del cuento, el narrador heterodiegético con perspectiva ilimitada, máximo responsable de la trama, se sustrae de esta responsabilidad delegándola a sus personajes. Así ocurre cuando Judas Puga cuenta las escenas de sus alucinaciones. Su interlocutor (oyente, para ser más exactos) no hace más que escuchar y observarlo. El discurso del lunático¹ se transforma entonces en un largo monólogo. Incluso, en algunos pasajes, el texto se torna en lo que Dorrit Cohen llama «monólogo autonarrativizado»² por la profusión de interrogantes y exclamaciones que traducen el estado emocional y psíquico del protagonista:

¹ Nótese aquí el juego simbólico: Judas Puga, que vive en una casa llamada La Luna, presenta las características de un lunático en tanto que sufre loquera a intervalos, en determinados momentos sobre todo por la noche.

² Cohen utiliza esta expresión para los casos en los que el narrador en primera persona “narrativiza” palabras que él mismo había pronunciado en un tiempo pasado utilizando, de hecho, tiempos pasados en vez del presente del discurso directo. El monólogo autonarrativizado sirve para dar cuenta de las reacciones del narrador en el momento de producción de las acciones que las suscita. Dorrit Cohen: **Transparence interieure**, Op. cit., 190-197.

Nuevo descubrimiento. ¡Sonreía! El personaje sonreía. Una leve sonrisa. Una inclinación apenas de los labios. Eso me fastidiaba. Eso, sin duda, era el origen del mal humor. Además, ¿por qué una mirada tan fija? (...) Nuevo acceso de furor. ¡Increíble espera! ¿A qué diablos había venido? (...) Corrí hasta la escalera pero me detuve en el primer escalón. ¿Qué iba a hacer? Si seguía terminaría loco. ¡Ah no! ¡Eso sí que no!¹

Si Judas Puga presenta las características de un neurótico aquejado de alucinaciones susceptibles de conducirlo al suicidio, el señor Marcos, por su parte, además de detective, hace pensar en un psicoanalista. Es más: él mismo confiesa a su cliente-paciente que siempre le interesó «la psicología anormal»². La actitud que adopta cuando Judas relata sus alucinaciones es muy característica de la etapa de escucha en las terapias conductuales. En efecto, la escucha del discurso desde la postura básica y fundamental del analista es lo que especifica esencialmente la posibilidad de una comprensión psicoanalítica.

De la misma manera, la observación es una herramienta muy importante para el trabajo del detective. A eso obedece la descripción de los personajes secundarios del cuento, a pesar de que ésta se hace con gran dosis de humor. De Godofredo se señala, además de su barba que parece «media careta», su gordura y «sus párpados caídos y entornados»³. Olivero Arce tiene «sólo un machón de pelos rebelde, abierto como un penacho. Rostro impetuoso, bruto. La nariz avanzada bruscamente sobre una boca torcida»⁴. En cuanto a Israel, el narrador confiesa que es difícil penetrar su

¹ «Rosas de picardía», **Obras completas**, pp. 361-362.

² *Ibidem*, p. 383.

³ *Ibidem*, p. 375.

⁴ *Ibidem*.

personalidad. No obstante, añade que «es una personita estrambótica. Bastante estrambótica.»¹ Como se verá páginas más adelante, estas caracterizaciones permiten dibujar un perfil psicológico de los personajes, muy importante para la investigación posterior. Pues el señor Puga se vale de los rasgos de los personajes para ir descartándolos uno tras otro hasta concentrarse en el único que queda, Ángel Puga, el «hermanito inobjetivamente correcto»² de Judas. En esto, se puede decir que el cuento se deja invadir también por los procedimientos de la morfopsicología.³

Más que una investigación detectivesca, «Rosas de picardía» concentra, sobre todo en su última parte, un verdadero monólogo sobre los efectos microsomáticos del olor, muy digno de un libro de psicoanálisis.⁴ Pues, las últimas intervenciones del señor Marcos no son más que demostraciones de la culpa de Ángel Puga a partir de las teorías metapsíquicas⁵. De hecho, son numerosas las referencias a ese tipo de texto. Recurre al padre Carlos María de Heredia⁶ o a la supuesta experiencia del cirujano Dan Mokienzie⁷ para explicar el procedimiento de los estímulos macrosomáticos. También cita a Charles Samuel Myers y a Joseph Banks Rhine:

¹ «Rosas de picardía», p. 375.

² Ibidem, p. 376.

³ Sobre la morfopsicología, véase: Louis Corman: **Nuevo manual de morfopsicología**, Alcoy, Editorial Marfil, 1970.

⁴ Recordemos que para escribir sus relatos Conti hace duros trabajos de investigación para documentarse sobre los temas a tratar.

⁵ Según Charles Richet, la metapsíquica puede definirse como la ciencia que estudia los fenómenos físicos o psicológicos producidos por fuerzas que parecen inteligentes o por facultades desconocidas latentes en la mente humana. Charles Richet: **Traité de métapsychique**, Paris, Librairie Félix Alcan, [1922], p. 5.

⁶ «Rosas de picardía», pp. 387-388.

⁷ Ibidem, pp. 388-389.

– Nuestro autor [Myers] a base de experiencias, termina por explicarlo más o menos así. La transmisión es inconsciente. Un estímulo cualquiera remueve las profundidades de mi subconsciente. Allá en el fondo brinca una impresión. Despierta algo dormido. Se desentierra a un muerto. Esta impresión yo la envío inconscientemente a un perceptor mental. La otra mente. Se suponen dos mentes: la que transmite y la que recibe. Nuestro perceptor mental intercepta la transmisión inconsciente y la transmite de modo consciente¹.

Al margen, debo decirle que no se excluye la transmisión entre una mente consciente y otra subconsciente. J. B. Rhine, director del Laboratorio Parapsicológico de la Universidad de Durke, se refiere a este tipo. Lo que pasa es que la transmisión telepática se verifica “por lo menos más fácilmente entre dos subconscientes”... como pasa en los casos espontáneos.²

Aunque es indudable la importancia del elemento psicológico en la organización de la trama de «Rosas de picardía» justo es reconocer que su excesiva presencia tiene una incidencia bastante negativa en la calidad del relato y da muestras de que Conti estaba buscando sus marcas como narrador. Es quizá la razón por la cual el cuento sólo se publica después de la muerte del autor.

¹ «Rosas de picardía», p. 392.

² Ibidem, pp. 392-393

IV – DOS VISIONES SATÍRICAS DEL UNIVERSO PERSONAL

A estas alturas de nuestro estudio, ya hemos visto cómo la risa, el humor, la sátira recorren la narrativa de Haroldo Conti y van formándose como una de sus señas de identidad. Pues, el humor socarrón alcanza una dimensión ontológica y constituye la base de veladas reflexiones sobre las realidades descritas.

Pero en Conti la sátira y el sarcasmo no se dirigen solamente hacia los protagonistas de los relatos. Los narradores también son el blanco del discurso humorístico propio. La risa a costa del propio yo también constituye un mecanismo de apreciación de la realidad propia y tiene la ventaja de propiciar una reflexión, más profunda porque libre de pasión y partidismo.

En los cuentos que aquí analizamos, hay un acercamiento entre la figura del narrador en primera persona y el propio escritor. En el primero de ellos, el yo, Oreste, el alter ego de Conti, echa una mirada satírica sobre la hipocresía de la fe y su expresión teniendo como base el encuentro con su mujer, Margarita, en una procesión a un santuario. En el segundo cuento, volvemos a encontrar al mismo Oreste, ahora escritor como Conti. Aquí, la mirada crítica está capitalizada por el mundo de la edición de libros en Argentina y la dictadura de los profesionales y los tiburones de la publicación sobre los escritores noveles.

A - «Devociones» o las paradojas de la fe

Como «El último», este cuento de **La balada del álamo carolina** se desarrolla en el plano de la memoria. El núcleo del relato funciona como una gran analepsis. Se parte del presente del narrador-protagonista, quien nos transporta a una etapa de su pasado para, al final del relato, regresar al mismo presente. El cuento es entonces de naturaleza circular. El yo-protagonista se despierta de un sobresalto a causa de una pesadilla y, esperando el sonido del despertador para levantarse e ir a su trabajo en una fábrica de jaulas, piensa en su mujer acostada a su lado, la maldice y maldice el día en que se conocieron. De ahí arranca la historia de las circunstancias de su encuentro y de cómo llegaron a casarse.

«Devociones» es entonces una revisión, en clave humorística, de una etapa muy determinante de la vida del protagonista. Una reconstrucción en la que nada escapa a la sátira, la risa, la carcajada. No sólo el yo se ríe de sí mismo sino que también se burla de todos los personajes, poniendo especial énfasis en su actitud paradójica ante la fe. El cuento encierra una evidente crítica de la hipocresía del ser humano en las pseudo-manifestaciones de la devoción a la Iglesia.

En «Devociones» aparecen otras versiones de los protagonistas de «El último». Volvemos a encontrar a Oreste, el protagonista principal, Margarita (su mujer) y Requena. El yo-protagonista es otro marginal que se siente insatisfecho con su vida y, sobre todo con su matrimonio. Un matrimonio

cuyo origen está en lo que llama irónicamente las «santas devociones»¹ que hereda de su abuela. Es que todo arranca el día en que se apunta a la procesión de la «Sociedad de Peregrinos a Pie al Santuario Nacional de Nuestra Señora de Luján»² para remediar el vacío existencial característico del pueblerino a la ciudad; este vacío destacado en el Pedro Seretti de «Mi madre andaba en la luz». Su participación en esta procesión se debe entonces menos a una verdadera fe que a una estrategia de mitigación de sus neurosis dominicales:

Yo acababa de llegar de mi pueblo, Chacabuco, con la virgen envuelta en un paquete y una valija de cartón. Fue a parar en una pensión de Plaza Italia. La semana la tenía ocupada con la Primera de Saavedra pero los fines no sabía que hacer. Daba vueltas por la plaza como un idiota, soñando con mi pueblo o minas en pelotas que caían a mis pies de los pocos árboles que hay allí y me pedían a gritos que las violara (...). Fue en uno de estos días que vi pegado a los árboles un letrero amarillo de la Sociedad de Peregrinos al Santuario Nacional de Nuestra Señora de Luján que invitaba a la próxima peregrinación anual.³

«Por estos días, y véase cómo maniobra el destino, debieron anotarse Margarita y Requena para ingresar en mi vida...»⁴ Eso es: su encuentro con Margarita y Requena se produce en esta procesión a Luján. Margarita aparece como un ser extrañamente ambiguo y equívoco. Sus grandes muestras de devoción no le impiden [pecar] en este día de procesión y devociones. Oreste la define muy bien al decir que es un pozo de maldad a

¹ «Devociones», **Cuentos completos**, p. 297.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

pesar de tanta devoción. Es lo que se puede llamar una falsa devota.¹ En cuanto a Requena, vuelve a aparecer irónicamente pintado como el típico hombre inescrupuloso que aprovecha todas las situaciones para hacer negocio. Se mete en la procesión no por fe, sino para sacarle partido y ganar dinero vendiendo el *Nuevo Testamento en Salmos*. El narrador lo sugiere muy bien con la siguiente frase:

El desgraciado, todavía colgado de mis hombros, me vendió un libro de esos que tenía marcado el precio de tres pesos, pero que Requena vendía a cuatro, como ayuda a no sé qué institución.²

De la misma manera, es interesante destacar su actitud a partir de Morón, tras terminar de vender los libritos. Pues, en vez de seguir mostrando devoción cantando y rezando como el resto de los participantes a la procesión, no hace más que pensar en la comida y hasta finge un desmayo.

Si Requena es un personaje dominado por su golosidad, el narrador, él, lo está por sus pulsiones sexuales. En efecto, a partir del momento en que ve a Margarita entre el resto de los peregrinos, pierde completamente el control de sí mismo quedando obsesionado por la mujer y, sobre todo, por sus pechos. Casi olvida el motivo de su presencia en este grupo. Sus instintos más salvajes florecen, se apoderan de su cuerpo y de su cabeza, y le ganan a la fe y la devoción:

¹ Dice el narrador: «Había algunas parejas por esos árboles rascando entre papeles y restos de comidas pero Margarita no parecía pisar en esta tierra y hablaba de asuntos más bien espirituales, como el amor cristiano, el afecto a las palomas y otras vaguedades en las cuales, ahora estoy seguro, no creía un solo centímetro.» «Devociones», p. 306.

² *Ibidem*, p. 299.

Me volví y fue que vi por primera vez a Margarita. Requena me preguntó si pasaba algo porque entré a caminar a paso de ganso y a rezar a los gritos. Requena iba y venía entre la gente vendiendo sus libritos y yo, cuando vi lo que vi, casi tiro el resto de la pila por encima de las cabezas de los peregrinos.

El pensó que empezaba a ver visiones por el esfuerzo de la caminata. En cierta forma era verdad. Margarita en ese tiempo era una hembra colosal, sin el menor desperdicio, con un par de porrones que daban mareos (...). Por un instante me olvidé de lo que estaba haciendo allí y el demonio me entró en el cuerpo al rojo vivo. El cura en este momento, como si adivinara la situación levantó el bastón y pegó un brinco y yo me concentré en el tercer misterio.¹

La actitud de estos personajes dominados por la mentira, el engaño, las pulsiones sexuales (pues, el yo-narrador protagoniza con Margarita un apasionado devaneo sexual al lado de la basílica a la que tanto les ha costado llegar), contrasta con la de la mujer sentada en la primera fila durante el severo sermón del cura sobre el pecado. Pues su devoción casi fanática la lleva a protagonizar un grotesco episodio que el narrador cuenta así:

Mientras el cura esto decía o gritaba, señalaba torvamente en su intención a un pecador imaginario pero de hecho a una vieja que había en la primera fila y que empezó a temblar como una caña removida por el viento (...). Total que la vieja saltó del banco y se puso a gritar: Peccato! Peccato! Madonna mia abbi pietá di me...! Al principio pensé que era una especie de claqué pero cuando la vieja comenzó a arrancarse la ropa vi que iba en serio, tanto que el mismo cura escondió la mano y empezó a empalidecer. Por suerte la pararon unas señoras aunque después de todo si hubiese quedado en pelota la verdad es que le habríamos tomado verdadero asco al pecado.²

¹ «Devociones», pp. 300-301.

² Ibidem, p. 303.

Más que nada, este pasaje conlleva una visión satírica de los sermones de los curas. El mismo narrador dice del sacerdote que «hablaba como Balbín y más o menos decía las mismas choterías aunque referidas a la Santa Iglesia y no a la Unión Cívica Radical, se entienden».¹ Y es que Conti, aunque profundamente católico, es muy sarcástico con los sacerdotes, quizás por su trayectoria vital y su familiaridad con el mundo de los religiosos. Una vez más, el autor acerca la risa, lo grotesco, la carnavalización a un tema tan serio y trascendental como la religión.

Así, recapitulamos, de lo que se trata en «Devociones» es de hacer una serie de carcajadas a costa de este mundo que le es cercano por convicción y por trayectoria, y, al mismo tiempo, echar una mirada crítica hacia la hipocresía que está en muchas manifestaciones (exteriores) de devoción. Aspectos que, por otra parte, recorren toda su narrativa.

¹ «Devociones», p. 298. Balbín era un conocido político argentino.

B - «Bibliográfica» o la producción literaria al descubierto

En «Bibliográfica», Conti centra su mirada caricaturesca sobre el mundo de la literatura. Este cuento de **La balada de álamo carolina** es un relato reminiscente en primera persona que ofrece una visión satírica del universo de la creación literaria. En él vuelven a aparecer dos de los nombres de protagonistas más recurrentes en la narrativa contiana: Oreste y Requena. El primero es un escritor y el segundo un editor. Oreste es un hombre marginal que malvive en la ciudad de Buenos Aires atenazado por las dificultades financieras. Busca desesperadamente la realización de su sueño: el salto a la fama con la publicación de su primera novela. Para eso, recurre a Requena. Este último personaje es el mismo buscavidas mentiroso, inescrupuloso, amigo de las ostentaciones y alardes de grandeza de «El último» o «Devociones». El narrador lo refleja de esta manera:

... pensé en la carta que traía en el bolsillo y que recibí esa misma mañana de REQUENA EDITOR anunciándome que mi novela había sido seleccionada por unanimidad entre otras quinientas para ser publicada, con el auspicio del Club Amigos de la Letras, en la colección de La Corneta de Alabastro. Ahora que me acuerdo de esa carta se me hincha la vena del cuello pero hasta este momento creería en los peces de colores.¹

Pero en este momento Oreste está tan cegado por sus deudas, sobre todo con el gallego que le alquila la habitación de pensión, y por su obsesión por el triunfo que no puede darse cuenta de ello. Pues, con la distancia, mirando al retrovisor, vuelve sobre la decrepitud del espacio. La oficina de

¹ «Bibliográfica», **Cuentos completos**, p. 310.

Requena, donde se desarrolla toda la acción de «Bibliográfica», es un espacio rústico y desordenado, y refleja el carácter estrambótico y grotesco de su dueño. Oreste inicia su narración con la descripción del acceso a esta oficina:

Subí aquella roñosa escalera a los saltos aguantándome con el polvo que se levantó de las maderas. En ese momento lo tomé por un detalle pintoresco porque yo pensaba que estaba trepando a la misma gloria. Uno es así de imbécil. La roñosa oficina quedaba arriba de arriba de una casa de antigüedades. Ella misma era una melancólica antigüedad. Quedaba en la roñosa calle Golfarini a la que un cretino llamó pomposamente una calle de la vida.¹

El aspecto exterior de la oficina no es más que el augurio de cómo es el interior. Oreste lo considera como el espacio más triste y miserable de todos los que ha pateado. Para corroborar su afirmación, hace una larga y minuciosa descripción de este estrambótico lugar:

La oficina en cuestión, que carecía de ventanas, olía a polvo, a papeles y al señor Requena (...), sentado en su escritorio metálico con los bordes oxidados y una cubierta de vidrio rajada a lo ancho (...) De este lado había un sofá que por debajo perdía un par resortes, una silla y una pila de originales que llegaba hasta el techo, el cual había de torcer muy bien el pescuezo para verlo pues se trataba de uno de esos cuartos antiguos que construía la gente cuando se preocupaba de tragar todo el aire posible y conservaba algo del noble mono del cual descendemos. Lo más deplorable era una araña de caireles con los portalámparas en forma de vela, la misma que se usa por lo general cuando uno decide colgarse de un metro de una buena sogá...²

¹ «Bibliográfica», p. 309.

² Ibidem, p. 313. La descripción de la entrada y del interior de la oficina de Requena recuerda las de **En vida** donde aparecen otras versiones de los protagonistas. Es casi idéntica a la oficina de prensa agraria donde trabajan Oreste, Requena y Monteverde.

Conviene recalcar que el discurso de Oreste está plagado de comentarios metanarrativos y reflexiones explícitas de carácter crítico acerca de la literatura, sobre todo en lo que se refiere al estilo, a la elección del lenguaje. Unas reflexiones que se inscriben en la misma línea de sátira del mundo literario destacada antes. Citemos a modo de ejemplo el siguiente pasaje:

Puso [la secretaria] los ojos en blanco, antes de preguntar.

– ¿De parte?

Me matan cuando son tan grasas. Algunos reblandecidos, con los que ajustaré cuentas en mi próximo ensayo sobre la literatura tilinga, se esfuerzan por escribir en esta misma forma. Es abyecto. Y no me vengan con el colonialismo cultural y toda esa partitura y toda esa partitura con la que baten el parche últimamente, si tiene algo que ver con esto. ¡Manga de farsantes!¹

Aparte de desvelar la tragedia de los escritores llamados noveles que buscan con desesperación abrirse camino en el mundo de la edición, «Bibliográfica» también ofrece una visión satirizante de cierto sector de la intelectualidad argentina vinculada a la industria editorial. Hay una crítica manifiesta del exceso de marcantilismo, del favoritismo y de la falta de talento de pseudo-especialistas de la literatura que inundan los medios de comunicación con notas de dudosa calidad y originalidad pero con fines puramente comerciales. Dice Oreste:

Requena se puso de pie y tragando saliva leyó uno de esos engendros que aparecen en los suplementos dominicales y que, cambiándoles el título pueden aplicarse indistintamente a cualquier cosa que tenga forma de libro, bien sea la Santa Biblia o un Tratado sobre Máquinas de Vapor. A Requena, que gritaba cada vez

¹ «Bibliográfica», p. 311. Irónicamente, el narrador profesa lo que Conti no hace en este cuento ni en ninguna otra de sus producciones.

más fuerte, casi se le saltan las lágrimas, mientras que a mí, si bien abundaba en elogios y profecías, me produjo un principio de asfixia. Yo recordaba perfectamente, porque para mi desgracia tengo una memoria de elefante, haber leído eso mismo en la página literaria de La Nación a propósito de otro libro. No sólo que lo recordaba sino que lo puedo exhibir a quienquiera porque cada domingo me tomo el trabajo de recortar tales notas para conservar un testimonio de infamia.¹

Con «Bibliográfica», pues, Conti parece saldar las cuentas pendientes con el mundo de la producción literaria. A través del drama del escritor novel, dirige una mirada satírica hacia los editores y algunos periodistas o críticos, que son, en última instancia, los eslabones de una misma cadena. Así es cómo hay que entender el que Oreste diga que el Premio Nacional le interesa «un sorete»². El cuento es una crítica de la tiranía de los editores y de la ligereza con la que dictan sus reglas. Cuando Oreste intenta detener a Requena dispuesto a “condensar” partes de su novela, éste le grita en plena figura un «¡Soy el editor! ¿No es así?»³. Esta visión de la dictadura de las editoriales en un momento llamado de Boom de la literatura latinoamericana queda reflejada en la ya citada entrevista de 1973 en la revista Opinión cuando Conti, reflexionando sobre los escritores jóvenes, dice que

De a ratos me entusiasmo enormemente con autores que están todavía en el borrador, inéditos. Ahora, por ejemplo, me pasa eso con cuentos de Rubén Masera, totalmente desconocido pero casi genial (...) Hebe Uhart, también desconocida, cuya producción debió peregrinar por veinte editoriales. Es tremendo...

Se habló mucho de un boom de la literatura argentina. Y bueno, pasó lo que tenía que pasar. Más que

¹ «Bibliográfica», pp. 315-316.

² Ibidem, p. 316.

³ Ibidem, p. 317.

un boom de la literatura argentina fue un boom de las editoriales, un negocio librero.¹

La aventura de los dos hombres acaba en una ruda pelea con alcance tragicómico y hasta absurdo en el momento en que Requena le arranca la billetera a Oreste y le quita lo que quedaba de dinero. Este episodio, con toda su carga de grotesco, encierra otro mensaje incrustado entre líneas. Es una acusación en clave absurda a un sector de la industria editorial donde empresarios inescrupulosos y farsantes roban literalmente a los escritores siendo ellos los que se lucran realmente del trabajo de los artistas.

¹ Haroldo Conti: «El Boom de las editoriales fue sobre todo el Boom de las editoriales», en: Eduardo Romano (Compil.): **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Op. cit., p. 114.

V – EL TANGO DE LA MEMORIA

Ya se sabe que muchos relatos de Haroldo Conti son el producto de la experiencia personal del autor. Una experiencia por la cual la función cognoscitiva queda materializada en su doble dimensión: comunicativa y estética. Este proceso cognoscitivo requiere mucho de la convocación de la memoria por cuanto ésta es un escenario en el que irrumpen inopinadamente imágenes del pasado o situaciones vividas, integradas por una operación sinestética, metonímica o metafórica.¹ La memoria tiene un sesgo a la vez afectivo y militante. Inscribe, almacena, omite, emite y es la fuerza, la presencia viva del pasado en el presente. Requiere del apoyo de la historia pero no se interesa tanto por los acontecimientos, la narración o la reconstrucción de los hechos como dato fijo, sino por las huellas de la experiencia vivida, su interpretación, su sentido o su marca en la persona y la sociedad a través del tiempo. El pasado se vuelve memoria cuando podemos actuar sobre él en perspectiva de futuro.²

De eso precisamente se trata en la convocación de la memoria por los narradores de los cuentos contianos que estudiaremos a continuación, de fijar las huellas de la experiencia. Éstos recurren a las vivencias del pasado para sacar de él situaciones y personajes con el fin de fijarlos en el tiempo. Se trata entonces de recurrir al pasado para luchar contra la tiranía de la temporalidad, la muerte (la finitud), el silencio, el olvido y las vicisitudes del presente.

¹ Carmen González-Marín: «Memoria y retórica», *Epos*, XIV, 1998, p. 342.

² Gonzalo Sánchez: **Guerras, memoria e historia**, Medellín, La Carreta Histórica, 2006, p. 23.

A - «Los caminos» o sobre literatura y memoria

Este cuento es el primero de los tres relatos de **La balada del álamo carolina** reunidos en la sección “Homenajes”. En él, un yo escritor (quizás Conti, seguramente Conti, llamémoslo así) está sentado a su mesa-escritorio, delante de su máquina de escribir que teclea; y recuerda a sus amigos. El relato poco tiene de lo que se ha convenido en llamar cuento clásico. No se cuenta ninguna historia; es un escrito, un poema en prosa en honor a personajes, que, de alguna manera, representan algo para él. Entre los homenajeados encontramos a figuras de las letras argentinas, escritores del interior, como Francisco Urondo, Lirio Rocha y Antonio Di Benedetto¹. Al lado de ellos aparecen nombres desconocidos del público, personajes anónimos, amigos de Conti, cuya actividad gira en torno a la economía fluvial y marítima. Son: el capitán Alfonso Domínguez, Mercedes del Carmen Thierry, Florencio Giacabone, Nene Bruzone y el flaco Bataglia.

Cabe decir que el relato intenta trascender el mero homenaje y presenta en su estructura interior una reflexión sobre la literatura. Hay un paralelismo entre vida y literatura o, más precisamente, entre recuerdo y literatura en el que las preocupaciones del autor por la fijación de recuerdos y personajes en el tiempo se suman a una reflexión sobre la estética y la función de la literatura. Nombrando, recordando y acordándose de sus

¹ Para Conti, estos escritores mendocinos, por su situación de semiocultamiento, encarnan la coherencia con la imagen del escritor americano y marcan la autenticidad de su labor ya que así, «están a la altura de su pueblo, también sumido, abandonado, olvidado, salteado, engañado, usado.» Haroldo Conti: «El Boom de la literatura argentina fue sobre todo el boom de las editoriales», en: Eduardo Romano: **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Op. cit., p. 112.

amigos “anónimos” al lado de gente con renombre, también del interior, Conti saca a los primeros del anonimato porque ellos también son excelentes cada uno en su oficio:

...y entonces vuelvo a golpear otra tecla y otra porque me digo que, después de todo, nadie sabrá de ellos si no es por este viejo artificio.¹

Para el autor, escribir sobre sus amigos, recordar sus vidas y plasmarlas en un texto es «como una forma de contarme todas sus vidas que no puedo vivir».²

Pero también la literatura permite salvar las distancias y el tiempo, es decir, los caminos. Es un antídoto contra la fugacidad del instante y contra el olvido por cuanto que brinda la posibilidad de prolongar el tiempo y salvar a hombres y acontecimientos de la dictadura de los relojes y calendarios. Es como un acto de exorcismo que posibilita el acercamiento de estos personajes tan lejanos, en el espacio y en el tiempo, para amueblar, es decir rellenar este sentimiento de vacío que se apodera de él en estos días «redondos y precisos» que «se parecen a las teclas de esta máquina»³ con la que escribe:

...y es así que por fin entiendo cuál es la gran cosa, porque yo los junto a todos ellos, salto sobre las distancias y el tiempo y los junto a todos ellos en esta mesa del recuerdo que tiendo y sirvo para mis amigos.⁴

¹ «Los caminos», **Cuentos completos**, p. 322.

² *Ibidem*, p. 322.

³ *Ibidem*, p. 321.

⁴ *Ibidem*, p. 322.

B - «Memoria y celebración» o las celebraciones de la memoria

Segundo relato de la sección de “Homenajes” de **La balada del álamo carolina**, «Memoria y celebración» se inscribe en la dinámica trazada por «Los caminos». La narración no sólo intenta remediar la mortalidad y el olvido, sino que también busca trascender los límites espaciales y temporales recurriendo a la evocación-invocación. El recuerdo y la nostalgia se juntan para sacudir el presente mediante la irrupción de la lejanía espacio-temporal, configurando así una escritura de la memoria que intenta ayudar al escritor-narrador a resarcirse de su universo inmediato caótico. Así, las ceremonias y celebraciones vuelven a irrumpir en la superficie del tiempo presente mediante un acto de exorcismo lingüístico y literario. Y con estas evocaciones de acontecimientos se asoman personajes tan singulares como carismáticos y entrañables.

«Memoria y celebración» convoca al presente del locutor homenajeador la figura de Julia Lanfranconi, mujer carismática que vive en la isla Juncal, a cuyo aniversario acuden todos sus amigos, incluido el narrador. El relato es así como una “grabación” de estos momentos en los que los amigos se convocan a sí mismos para celebrar a la señora Lanfranconi; una evocación para que estos festejos persistan en el tiempo, para que no se muera nunca la mujer y para dejar a la posteridad su verdadera dimensión. El relato trasciende entonces lo meramente festivo y convoca al mismo tiempo una

cartografía del espacio vital de Julia Lanfranconi y una biografía cantada de ésta.

La propensión al preámbulo evocada más arriba, en el análisis de algunos cuentos de Conti, se hace más presente en «Memoria y celebración». El preámbulo, más extenso en esta narración, está escrito en cursivas para diferenciarlo formalmente del resto del relato. En él, el narrador “en tercera persona” hace la presentación de Julia Lanfranconi, de su casa y de la isla Juncal. También evoca el motivo de la fiesta. La enunciación, invadida por un fuerte perfume lírico, asocia lo subjetivo a lo geográfico (lo cartográfico) y lo histórico, y exhibe las huellas de las relaciones afectivas de la voz narrativa, no sólo con el espacio, sino también con la mujer y los momentos evocados:

La isla de Juncal es un barco verde encallado en la desembocadura del río Uruguay, entre el Guazucito, del lado argentino, y Carmelo, del lado uruguayo, frente mismo a donde naufragó en el 62 el Ciudad de Buenos Aires. Allí nació y vive hace unos 90 años doña Julia Lanfranconi que en 1915 comandó el barco El tiempo lo dirá, estableció en la isla un saladero y ahora sobrevive como guardabosque, título que heredó de su padre. Vive sola doña Julia, entre árboles y juncos y nutrias y carpinchos. Todos los 19 de junio los amigos de la vieja surcan el río y el invierno y desembarcan en la isla para festejar su cumpleaños. Y entonces se recuenta toda su historia y en un día de vino y mate ella se renace y transcurre histórica hasta los noventa.¹

En la otra parte del relato, es decir, el homenaje en sí, se opera una quiebra del pacto narrativo iniciado en la primera. Esta ruptura que conviene calificar de metaléptica se manifiesta por el paso de la enunciación en tercera

¹ «Memoria y celebración», **Cuentos completos**, p. 325.

persona a la narración en segunda persona, en la que el homenajeador se dirige a la destinataria del homenaje. Un tipo de enunciación conocido como monólogo inmediato autorreflexivo¹:

... viste mi sonrisa mi sonrisa (...) y me tendiste la mano, porque tu ojo es rápido para la amistad, y así entré en tu historia y compartimos los mismos ríos, los mismos amigos (...), las noches de rompe y raja, el canto áspero, los muertos que me prestaste porque yo era nuevo, esas desgracias de calendario que se mencionan a su espalda, estas ceremonias de amistad que iniciamos entonces, y sobre todo, vieja, esas historias desmesuradas, nunca las mismas, que según parece son somero resumen de tu vida...²

La evocación de estas celebraciones de la memoria no es más que un procedimiento por el cual se opera la mediación de los datos biográficos de la vieja Julia Lanfranconi para, gracias al poder “eternizador” de la literatura, fijarla en el recuerdo y conseguir que perviva, con el río y la isla, «para perpetua memoria»³.

¹ Antonio Garrido Domínguez (Op. cit., pp.282-283) llama “monólogo inmediato autorreflexivo” al monólogo en el que la enunciación se lleva a cabo desde la segunda persona.

² «Memoria y celebración», pp. 326-327.

³ Ibidem, p. 328.

C - «Tristezas de la otra banda» o del viaje espacial al viaje temporal

Con «Tristezas de la otra banda», Conti cierra el ciclo de homenajes de **La balada del álamo carolina** en el que convoca a la memoria para intentar fijar en el tiempo las imágenes que tiene de algunos personajes y espacios muy significativos para él. En este cuento, asistimos a una desterritorialización de la narración. El relato se ubica en el Uruguay y está dedicado a Mario Benedetti y Eduardo Galeano, dos escritores de renombre de este país y grandes amigos de Conti.

El cuento es así como un reportaje en primera persona del viaje del portador de la voz narrativa desde el puerto de Buenos Aires hacia la ciudad de Rocha en territorio uruguayo. Aunque la mayor parte de «Tristezas de la otra banda» ofrece un desplazamiento del narrador en esta ciudad, no hay en este cuento una historia en sentido más estricto de la palabra. El interés del relato estriba en que las percepciones del narrador provocan una activación de la memoria que se traduce en una especie de proyección del pasado en el espacio. El viaje permite entonces ubicar o reubicar a los personajes o los espacios conocidos en el pasado (lejano o reciente) en la cartografía revisitada con la ayuda de un ejercicio mnemónico. Lugares, olores y colores constituyen los soportes del monólogo inmediato del locutor. El mero hecho de recorrer este espacio provoca el fluir de su conciencia. Ésta se libera de las barreras espacio-temporales para perennizar, con un lenguaje vívido, los hechos vividos en Rocha y superponerlos al presente:

Hace media hora pasamos San Carlos donde, un poco antes del puente, a la salida, vive y pinta el Lucho para el invierno, que es este tiempo. El no sabe que le pasé tan cerca, apenas una pared y unas sombras de por medio (...) Ahora la ONDA es un resplandor anaranjado y un zumbido en el corazón de la espesa noche en dirección a Rocha que, dentro de un rato, aparecerá a la izquierda, un relumbrón blanco en mitad de las tinieblas. De alguna manera presiento, a través de los campos y las lomas cubiertas de rocío, la proximidad de sus polvorientas paredes, la confitería Trocadero, la vieja, con el gallito de la lata en lo alto, en la que alguna vez tocó el piano Felisberto Hernández y doña Paulina Terreno planeaba muy buenos casamientos, a Tono Rodríguez en lo alto de la loma, después del tanque de OSE, entre fierros viejos y extravagantes cachivaches, detrás de una calle de quilombos con farolitos rojos que en esta misma noche se agitan a un costado de la puerta, a Barboni Soba que envejece de dómine recordando alguna vieja película de Víctor Fleming o Marcel Carné, a Heber Cardoso que en realidad a estas horas está pateando Buenos Aires o Quito del Ecuador pero que para mí está en permanencia aquí adelante, un poco a la izquierda, detrás de la curva esa que repasan los faroles, en la muy digna ciudad de Rocha...¹

La proyección del pasado en el presente tiene que ver con los cambios sufridos por la ciudad de Rocha. Pues, según Sami-Ali, en el mecanismo de proyección de los recuerdos en el campo perceptivo del individuo, la memoria prolonga las líneas más significantes del espacio presente hacia el pasado. Así, la influencia del pasado sobre la percepción del presente sólo se produce si el presente recurre a la ayuda del pasado para remediar y atenuar sus vicisitudes². Los cambios que el narrador lamenta, las vicisitudes del presente, tienen relación con la situación político-social imperante en Uruguay en el momento del viaje.³ Pues el cuento se desarrolla dentro de un

¹ «Tristezas de la otra banda», **Cuentos completos**, pp. 329-330.

² Sami-Ali, Op. cit., p. 120.

³ Recordemos que, tras su naufragio en 1965, Conti permanece una temporada en este territorio donde traba amistad con algunos de los personajes evocados en este cuento. Cf. Supra, p. 27.

clima de convulsiones políticas tras el golpe de Estado perpetrado por las Fuerzas Armadas el 27 de junio de 1973, con la coartada de la amenaza terrorista¹, y la asunción del poder por Juan María Bordaberry (1972-1976). Son años de sangrienta dictadura, particularmente dura con los movimientos de izquierda, donde se procede al encarcelamiento sistemático y a la tortura de todos los dirigentes sindicales, de los miembros y simpatizantes del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros), entre otros. También se procede en estos momentos a la expulsión de todos los funcionarios sospechosos de tener ideas izquierdistas.²

El epígrafe que reza «*Ahora todo es diferente*»³ y que preside el relato marca de entrada la voluntad revisionista del autor y señala que el texto busca revelar, desvelar y denunciar los cambios sufridos por el espacio, las tristezas de la Banda Oriental⁴. En este orden de ideas, los guiños condenatorios de los métodos de represión de los militares son numerosos y señalan el carácter eminentemente militante del Conti de esos años. Dice el narrador:

...la muy digna ciudad de Rocha, blanca y *conserva* hasta los huesos, la mitad de cuyos mis amigos pasaron a probarse su capucha por el cuartel de las gloriosas Fuerzas Conjuntas, camino del Chuy, por si acaso, por pensar nada más, por ser y consistir, por compartir el aire y el pan de sorgo con los que agachan el lomo y sueñan aún con el Wilson Ferreyra Aldunate y el Carlos Julio Pereyra.⁵

¹ Eduardo Galeano: «La dictadura y después las heridas secretas», en: Saúl Sosnowski (coord.): **Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya**, Montevideo, Banda Oriental, 1987, p. 108.

² Sobre el tema, ver: Caetano, Gerardo y Rilla, José: **Breve historia de la dictadura**, Montevideo, Banda Oriental, 1998.

³ «Tristezas de la otra banda», p. 329.

⁴ La Banda Oriental es cómo se llamaba antes el territorio actual de Uruguay, por su ubicación al este del río Uruguay.

⁵ «Tristezas de la otra banda», p. 330.

Es muy significativa la insistencia, a lo largo del relato, en la oscuridad de la noche. Representa también la escenificación simbólica de la caída en la oscuridad, la caída a los infiernos de una ciudad y de toda una nación en un período de oscurantismo y decadencia bajo el yugo enajenante de las Fuerzas Conjuntas vistas como poder retrógrado contrario a la libertad del pueblo. La descripción del faro en el Cabo de Santa María y su posición dominante en altura en relación con el resto de Rocha traducen la dominación de los militares que lo ocupan. Éste pasa de ser elemento para la seguridad y orientación de los barcos a ser un instrumento de vigilancia de la ciudad. Pasa de ser «siempre algo animado, indestructible, risueño, cálido»¹ a ser un solemne y temible «faro miliquito»². Un cambio que el narrador lamenta con un discurso nostálgico:

Yo lo conocí de civil, no militarizado como ahora, faro coronel o almirante, con una quintita a un costado y podía treparlo a cualquier hora del día, sin homenajes ni horarios, como si fuese mi propia casa (...) Antes de ser faro milico, lo trepaba de llegada y desde el balcón de la torre, con el montaje acristalado de la cúpula parándome el viento a mis espaldas, saludaba a los buenos mundos que se veían desde allí.³

El sentimiento melancólico recorre toda la superficie del cuento. Algunos pasajes suenan casi como lamentos, llantos del autor, gritos de condena de la barbarie y de rebelión contra el presente que le sugiere la convocación del pasado luminoso. Así, en el recuerdo del capitán Alfonso Domínguez que vivía en Rocha, por ejemplo, la anáfora «El no sabe que» traduce muy bien este sentimiento:

¹ «Tristezas de la otra banda», p. 334.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 333.

Él no sabe que yo estoy apenas a un metro de su cabeza. Él no sabe que dentro de un rato abriré la puerta y nos confundiremos en un abrazo y beberemos juntos el resto de la noche en los jarritos de lata. Él no sabe que ese ángel que está naciendo colgará para siempre de una pared de mis casas y que dondequiera que yo vaya irá con él, abriendo camino. Él no sabe que en el paredón, afuera, hay un letrero de alquitrán que escribió una mano nocturna y dice: "Fuera tupas ratas. Adelante FFCC". Él no sabe eso, ni tantas cosas que vendrán con la patria a oscuras.

Tampoco sabe el siempre capitán que morirá lejos de aquí, en Panamá, el 13 de setiembre de 1972. ¿Por qué mierda lo habré recordado antes de abrir esta puerta? Quizá hubiera podido saltar ese día y esta noche no iría a terminar nunca.¹

Notemos que todo el sentido de «Tristezas de la otra banda» está en el último párrafo de la cita anterior. Pues, en todo el relato el lector nota una resistencia del narrador a admitir los cambios. Hay una obstinación en seguir viendo a todos sus amigos y conocidos en el mismo espacio, en mantener vivo y actual(izado) el recuerdo. En esto, el narrador ejerce un acto de rebeldía. Como no le gusta el presente, lo rechaza y opta por revivir el pasado en el que la ciudad estaba llena de vida y proyectos:

Y yo me alegro de verlos, abismados en sus mundos, tan semejantes, los amo otro poco. La verdad es que la casa está a oscuras aunque distingo a un lado un asqueroso letrero de venta. Pero tampoco esto pertenece a esta noche porque todavía no me tropezaré con sus caras espantadas en Florida, lejos de este lugar que los tres amamos por igual. De manera que elijo su noche y Juanca sigue tecleando y la Poppy tan bailanta de sueños. Y el Budinetto cantalandro muy de partitura. El casi mastín Budinetto que yo mismo ayudé a enterrar en el jardín del fondo en el verano del 72.²

¹ «Tristezas de la otra banda», p. 338. La cursiva es nuestra.

² Ibídem, pp. 335-336.

D - «A la diestra», o entre la memoria y la imaginación

Terminado el mismo día de su secuestro, «A la diestra», el último cuento de Conti, aparece publicado por primera vez y a título póstumo en el número 107 de la revista *Casa de las Américas* (1978). El narrador del relato es otro inmigrante en Buenos Aires, un hombre que lleva «veinte años de tristezas en esta ciudad de forasteros»¹. También volvemos a encontrar a personajes recurrentes en la narrativa contiana y el mismo pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires.

La memoria de la voz narradora se activa con la noticia del fallecimiento en el pueblo de la esposa del tío Agustín, la tía Teresa². El narrador parte de esta desgracia para construir una recuperación nostálgica del ambiente familiar en sus años de juventud. Unas actividades mnemónicas, unos «prolijos viajes de la memoria»³ en los que se opera un acercamiento a la superficie cronotópica del relato de personajes separados de él por la distancia. La activación de la memoria también se asocia a la visión de elementos del espacio. Así, a pesar de la nueva de la muerte de la tía, el narrador-protagonista llega al pueblo con el recuerdo de ésta siempre viva en su cabeza porque, de alguna manera, ella es la medida del espacio, de su casa. No puede aprehenderla sin la imagen de la mujer:

A través de los ojos humedecidos, como a través del vidrio de la puerta cancel de la casa de la tía en la calle Moreno, la veo caminar despacio en la luz amarilla del largo patio

¹ «A la diestra», *Cuentos completos*, p. 340.

² *Ibidem*, p. 339

³ *Ibidem*, p. 341.

con piso de ladrillos, entre los canteros de calas y malvones, hacia la puerta, hacia mí que estoy detrás de la puerta y acabo de llegar en el expreso de las diez. Veo su cara de luna llena y sus cabellos ahora blancos, casi la misma tía de mi infancia, sólo que un poco encorvada, algo pasita, nada en sustancia que nos separe, apenas un leve polvo suspendido en el patio, esa veladura general que cubre las cosas del pueblo y al propio pueblo y que seguramente brota de mi corazón.¹

Es que la imagen que tiene el narrador es la de la tía de la memoria, como también ve al tío con los ojos del pasado. Él mismo dice que cuando habla del tío Agustín se refiere al «tío de la memoria»². Por esta razón, no lo puede aprehender desde el presente. Su imagen se asocia a la que tenía en el pasado. De ahí que, aunque éste está vencido por la vejez evocada en «Las doce a Bragado» y confirmada en este cuento, el protagonista lo ve como lo veía en el pasado y se pregunta melancólicamente quién le hará lo que le hacía la tía ahora que ella ha fallecido. Esas cosas que las mujeres del pueblo hacen para sus esposos, que forman parte de los quehaceres cotidianos que ellas desempeñan con dedicación y cariño:

Yo le pregunto, más bien al tío de la memoria, quién le atará ahora los cordones de esos botines, quién le abrochará el último botón de la camisa sin cuello, quién le peinará los pocos pelos que como un chorlito de cenizas le caen sobre la frente, quién le encajará el negro chambergo de fieltro, quién lo palmeará en un hombro cuando con el chato lápiz de carpintero que siempre lleva en el bolsillo trasero haga los toscos números de largas cuentas sobre una madera para comprobar perplejo una y otra vez, como si la carrera a Bragado se interrumpiese de golpe en Warnes (...) Quién, ¡por San Isidro!, quién, si él creció pegado a la tía y el mundo era del ancho de sus brazos y hasta ayer tenía la seguridad de su sonrisa.³

¹ «A la diestra», pp. 339-340

² *Ibidem*, p. 343.

³ *Ibidem*.

Pues, el narrador echa mano de esa capacidad fantasiosa que le viene de familia para trascender la realidad inmediata y entrar en la confusión o la conformación de una realidad que integre la fantasía y el ensueño, en definitiva, una realidad fantasmagórica:

El tío está sentado contra el tronco, con las piernas recogidas y abrazadas y apoya la cabeza en las rodillas. Mira hacia el camino, en esa dirección, pero vaya uno a saber qué ve realmente, qué tiempos y persona recruzan por el fondo azulado de sus abiertos ojos. Fue siempre algo fantasmagórico cómo el abuelo al que dos por tres se le aparecía Jesús en persona, o la Virgen María o algún cliente difunto de la antigua mueblería y colchonería Conti. Así que estaba siempre de inaudible conversa y celestes vaguedades. Creo que de ahí me viene este mal de letras y la gente real se me remonta en fantasía.¹

En esto precisamente reside el juego simbólico y el sentido del cuento. Se trata de una demostración de la capacidad de la literatura de subvertir las leyes de la naturaleza y de explotar al máximo la imaginación y la fantasía con el objetivo de crear un antídoto contra la muerte y el silencio. Según Furrasola,

Temporalidad y muerte, memoria y olvido, escritura y espacio en blanco, palabra y silencio, constituyen los términos en que se debate la dialéctica de la modernidad. El progreso y el cambio han traído la conciencia histórica de que más allá de los límites del mundo y la creación artística se extiende el silencio.²

«A la diestra» presenta entonces una reflexión alegórica sobre el poder de la literatura, el recuerdo y la imaginación sobre el tiempo y la muerte en tanto en cuanto que ofrecen aquí la posibilidad no sólo de prolongar *ad vitam*

¹ «A la diestra», p. 347.

² Ángeles Furrasola, Op. cit., p. 103.

aeternam la existencia del ser humano, sino también de conseguir el acercamiento de los vivos a los muertos y a los dioses. Pues, se inscribe dentro de la tradición popular en cuyos relatos es posible trascender la separación entre los tres mundos: el de los vivos, el de los muertos y el de los dioses.

Este cuento manifiesta entonces el poder que tiene la literatura de conjurar la muerte y de otorgar la inmortalidad a seres que significan algo para el escritor. Pues, aquí, la literatura hace posible otro de los grandes tópicos del pensamiento mítico popular: la vida feliz después de la muerte. El narrador inventa y hasta cree leer en el Clarín de Chacabuco una crónica sobre el asado organizado por Dios en recibimiento y honor a la tía Teresa que llega al cielo limpia de pecados:

El señor don Dios ordenó, pues, un asado de cuerpo presente. Fue un asado fenomenal, como se comprende, porque en esa hacienda reina siempre la abundancia de manera que la peonada de ángeles armó el asado sobre una parrilla hecha con rejas de portón...

El señor don Dios estaba sentado en medio de la comparsa en una sillita baja con esterillado de tiento. Tenía una cara parecida a la del viejo Ponce, un par de bombachas batarazas y unas alpargatas flecudas. Calzaba debajo de la faja una faca de arzobispo con la empuñadura en forma de pectoral. A la izquierda del Padre, estaban, por supuesto, los cumpas, con una florcita roja en los labios y a la diestra en primer lugar el señor don Jesús, flaco y apaleado como el Cristo de la parroquia, con unos costurones en la frente y una bruta cicatriz en cada mano, muy resumido y abstracto, bien de aparición. Al lado tenía al padre Doglia que le manguaba alguna indulgencia plenaria para una Hija de María y al lado del padre, es decir al lado de la iglesia, al gordo De Nigris, flanqueado al otro lado por el sargento Duahalde, que todavía estaba medio chamuscado del purgatorio. Después venía una sillita vacía y enseguida la abuela Generosa que rumbeó para el cielo hace unos cuarenta

años y a veces la veo regando los geranios en el primer patio de la casa madre de la avenida Alsina, el abuelo Luis Conti y la abuela Adela que siempre contaba cuentos con pajaritos y Pepe Provenzano y en fin todos los muertitos parientes amigos que subieron de Chacabuco.¹

«Después del asado hubo festejos»² y el narrador reproduce (inventa, fabula) el programa, al estilo de los carteles que anuncian las fiestas pueblerinas.³ También congregan a esta fantasmagórica fiesta personajes reales y vivos como el músico Tata Cedrón o el propio Juan Gelman cuyos dos poemas se reproducen íntegramente en el cuento⁴; siendo el relato también un homenaje al compromiso político y social de estos personajes. Al mismo tiempo, al juntar en el mismo cronotopo textual a la tía, Tata Cedrón, Gelman, Dios, el Cristo, los ángeles, entre otros, Conti busca lo mismo que habíamos señalado en «Los caminos». Reivindica la excepcionalidad de la muy religiosa tía Teresa⁵; y, por consiguiente, su derecho a pasar a la fama, a la vida eterna, al mundo de los dioses, a tener un puesto a la diestra de Dios, para los siglos y los siglos.⁶

¹ «A la diestra», p. 349.

² Ibidem, p. 350.

³ Ibidem, pp. 350-351.

⁴ Se trata de «El árbol» y «Mi querida Buenos Aires», del poemario **Gotán** publicado en 1962.

⁵ Para el individuo religioso, «la muerte no pone (...) un término a la vida: la muerte no es sino otra modalidad de la existencia humana», dice Mircea Eliade (Op. cit., p. 110).

⁶ Para Mircea Eliade, el tiempo mítico y sagrado es indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible.» Ibidem, p. 53.

VI – EL OJO DE LA CÁMARA: DISCURSO

MIMÉTICO Y TEXTURAS FÍLMICAS

El recurso a la estética del cine como estrategia de construcción del discurso narrativo destacado en la novelística de Haroldo Conti y particularmente analizado en el capítulo dedicado a **Alrededor de la jaula** también es importante en la cuentística de nuestro autor. En efecto, la lectura atenta de muchos de sus cuentos revela la fuerte contaminación de las técnicas cinematográficas.

Justo es reconocer que la presencia en los cuentos de Conti de los mecanismos del discurso fílmico no es una novedad dentro de la cuentística rioplatense. Recordemos que en cuentos de Horacio Quiroga como «El espectro», «El puritano» o «El vampiro» el cine constituye el principio sobre el cual descansa la hipótesis y el discurso ficcionales.¹ El cine también está presente en «La banda» de Cortázar que tiene como escenario el Cine Opera de Buenos Aires, y en muchos textos más.

Si hemos decidido analizar los cuentos que reunimos en este apartado partiendo del elemento cinematográfico, se debe esencialmente no sólo a la fuerte concentración en ellos de técnicas prestadas del séptimo arte, sino también al papel particular que éste desempeña en la construcción de las tramas, en la transmisión del discurso, y en la tarea de apropiación de este último por el lector. Pues, las técnicas cinematográficas operan aquí como las herramientas ideales para traducir en la narración cuentística, la fragmentación de la memoria, la superposición y el encadenamiento de situaciones y perspectivas disímiles.

¹ Cf. Sylvia Saítta: «Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)», Op. cit., p. 114.

A - «Otra gente»: las verdades de las posturas perceptivas

Alejo, el protagonista de «Otra gente», es, a diferencia del Lito de «Como un león» (de la misma colección) que vive en la ciudad, un niño del campo. El narrador heterodiegético adopta su perspectiva para ofrecer al lector una visión de su universo familiar. Pues, todos los hechos, todas las cosas llegan al conocimiento del lector a través de las percepciones del protagonista. Sus sentidos, coinciden con los del narrador que parece pasearlos sobre el espacio a la imagen de una cámara equipada de micrófono.

«Otra gente» es un cuento marcadamente catalítico en la medida en que el protagonista Alejo tiene una postura casi estática si descartamos sus escasas acciones del principio. Como queda indicado más arriba, en la mayor parte del cuento, el chico no hace más que observar, desde el tejado de su casa, el espectáculo que le ofrecen –de manera separada y sin saberlo– los moradores de su casa. El narrador hace una fuerte insistencia en las descripciones del ambiente, de los personajes y de sus actos, llevándonos a ser, en compañía de Alejo, partícipes de la contemplación del espectáculo. El relato descansa en un lenguaje visual, en una estética de la mostración muy característica del cine.

A pesar de desarrollarse en un lenguaje sencillo cargado de una melancólica ternura, de tener una trama sencilla y una progresión lenta, el cuento adopta una estructura compleja que se traduce en una aprehensión

bifocal del ambiente familiar. Se opera en Alejo una revisión de la concepción de esta realidad. En su **Fenomenología de la percepción** Maurice Merleau-Ponty insiste mucho en su visión de la percepción como elemento trascendente en la ontología de lo aprehendido por el sujeto. Pues nuestra percepción de las cosas es tributaria de la postura que adoptamos y de la distancia que nos separa de ellas. Al cambiar estos parámetros, puede producirse una revisión de la ontología de los datos inmediatos. Así pues, nuestra comprensión de la realidad circundante puede cambiar al ritmo de nuestra percepción.¹

Alejo sube al techo de su casa para rescatar su barrilete aprisionado entre las chapas. Desde arriba y a través de un agujero de la chapa observa al resto de la familia desfilar por la cocina dejando secuencias caleidoscópicas. Con la postura separada del resto de la familia el niño adquiere una visión totalizadora de los detalles más mínimos, una visión que posibilita un análisis más fiable y preciso de la realidad vivencial:

Desde allí las cosas se veían distintas, tal vez como debían ser realmente. Abajo veía tan sólo unas pocas y el resto era un montón de ideas.²

La distancia entre él y el resto de los moradores de la casa se traduce no sólo en una imposibilidad de comunicación, sino en la realización de la extrañeza de éstos. Pues, el cambio de postura perceptual le hace descubrir a otra gente, una gente que poco tiene que ver con aquélla con la que siempre ha vivido.

¹ Cf. Maurice Merleau-Ponty: **Phénoménologie de la perception**, Paris, Gallimard, 2001.

² «Otra gente», **Cuentos completos**, p. 172.

Los empleados de la casa (el Ramón y la Tere), son los únicos personajes llenos de vida, por no tener las preocupaciones de los padres. Una vitalidad que se refleja en el descubrimiento por Alejo de la historia entre los dos y materializada por la relación sexual que mantienen en la cocina.¹

El abuelo, único personaje cuyo aspecto físico se menciona, goza de una descripción envuelta de ironía. Está esperpénticamente presentado. Alejo lo identifica con el ruido estridente de las ruedas de su silla. Pero lo más notable aquí es la descripción de sus comportamientos; una descripción que suscita a la vez risa y compasión. En efecto, Alejo descubre a través del agujero de la chapa que el abuelo es un verdadero embaucador. Descubre que puede ponerse de pie y caminar, y lo hace sólo cuando está solo y es para robar algunos tragos de una botella de alcohol.²

De la misma manera, Alejo descubre en el rostro de su madre la sumisión de una mujer del campo que tiene que aguantar callada el malhumor de su marido. Pues, el padre es un hombre nervioso, quizá hostigado por las dificultades económicas. Siempre a través del agujero, el niño presencia una trascendental discusión, seguramente por asuntos de dinero, entre sus padres y un hombre que, por sus aires de grandeza, su mala educación y su altivez, parece ser señor poderoso:

El hombre vino en mitad de la tarde y se metió en la casa con su padre. El hombre se sentó a la mesa y su padre sacó la botella del aparador. Alejo no podía verle el rostro porque estaba casi debajo suyo y tenía el

¹ «Otra gente», p. 187.

² Ibidem, p. 180.

chambergó puesto. Ni siquiera se lo quitó para saludar a su madre.

Su padre habló casi todo el tiempo y el tipo escuchaba. Su padre tenía una expresión ansiosa y de vez en cuando se fregaba la cara, lo cual es una mala señal.

El tipo levantó el rostro una vez. Alejo se había puesto a escarbar el boquete y un chorrito de basura cayó sobre la mesa. Entonces el tipo miró hacia arriba.

Su padre seguía hablando.

El tipo habló a su vez, por fin. Se inclinó sobre la mesa y dijo poca cosa porque en seguida se levantó y salió de la casa. Su padre lo siguió fregándose la cara.¹

El relato hace aquí una pequeña bifurcación crítica sobre el contexto socioeconómico en el que viven los pequeños campesinos. La situación de los padres de Alejo es el reflejo de la ansiedad de los pequeños propietarios, que tienen que sufrir los rigores de una economía rural injusta y basada en la explotación y la humillación de los débiles. La misma que hemos analizado en «Mi madre andaba en la luz».

¹ «Otra gente», pp. 188-189.

B - «La espera»: planos superpuestos o el texto como una pantalla

El postulado según el cual no es necesario que los protagonistas de un cuento sean personas se averigua también en «La espera».¹ En este relato, centran la atención del narrador tanto seres humanos (los pasajeros y los trabajadores del aeropuerto) como un avión (una máquina) y un grillo (un animal). Pero el protagonismo de este cuento no lo llevan los humanos; son el avión y el grillo los que son los verdaderos agentes. Aquéllos no son más que una parte del ambiente. Se ven relegados incluso al segundo plano y sólo se los puede relacionar con el avión por el mero hecho de que unos lo esperan y otros se bajan de él.

«La espera» presenta de manera explícita una multiplicidad de planos, una multifocalización del interés. Aquí se nos ofrece una escena de aeropuerto, es decir, el ambiente que reina en un aeropuerto de provincia. Estructuralmente, pues, este cuento se caracteriza por una superposición de tres planos:

- el de un avión que, en un espacio de poco tiempo, aterriza y despegue de la pista del aeropuerto;
- el de un grillo tumbado de espaldas en una meseta de la que intenta vanamente “despegar”;
- el de los pasajeros y del ambiente bullicioso del aeropuerto.

¹ Recordemos que el protagonista de «La balada del álamo carolina» es un árbol: el viejo álamo del pueblo.

Esta superposición de imágenes recuerda la técnica del “showing” por la que los teóricos americanos, influenciados por Henry James, se refieren a la propensión del discurso narrativo a expresar solamente lo que cualquiera puede ver u oír, borrándose y volviéndose invisible el narrador y dejando que las cosas se presenten con objetividad y frialdad¹. Con esta perspectiva, el relato se presenta como una filmación. Friedman utiliza el concepto de “cámara” para aludir a este tipo de texto.²

El narrador se ubica completamente fuera de la diégesis y, como una cámara o un magnetófono, registra las escenas superpuestas. Esta estética cinematográfica también se refleja en el tiempo (el presente de indicativo) utilizado en el cuento. En efecto, según Jean Bloch-Michel, el presente de indicativo «no es más que el tiempo gramatical de la narración cinematográfica. Necesariamente por el hecho de la presencia de la imagen ante nuestros ojos, el relato cinematográfico excluye cualquier otro tiempo»³. La perspectiva adoptada en «La espera» es tanto más “objetivista” cuanto que las marcaciones temporales hacen pensar en los informes o reportajes. Para dar cuenta de cuanto venimos diciendo, citamos este pasaje:

«Son las 17:35. El avión trae algunos minutos de retraso.

Hay dos hombres inmóviles el borde de la plataforma. El viento hincha sus mamelucos azules. Uno de los hombres se corre hacia los canteros de la izquierda. Ahora la calle de rodaje aparece claramente porque la mitad del hombre la ocultaba casi por entero. Breve y oscura desemboca en una punta de la plataforma surcada por gruesas venas de alquitrán.

¹ Véase, entre otros, Norman Friedman: **Form and Meaning in Fiction**, Athens, Georgia University Press, 1975, pp.143-150.

² *Ibidem*.

³ Jean Bloch-Michel: **La «Nueva novela»**, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 80.

Los canteros conservan algunos parches verdes pero el resto del césped está seco igual que el pasto que parece sencillamente muerto. El césped ha desaparecido de los bordes que dan sobre la plataforma. En su lugar hay unos cantos de tierra raída con algunas manchas de petróleo. Hay también un par de extinguidores rojos.

Otro hombre traspone la vidriera y trepa al montacarga pintando a barras amarillas y negras, igual que el grupo electrógeno ubicado a la izquierda. La puerta al abrirse deja penetrar una bocanada de aire helado. El húmedo corazón de junio.

El hombre del montacarga habla y gesticula aunque no se escucha nada porque la puerta ha vuelto a cerrarse. Luego mira el reloj y queda en silencio.»¹

Entre el grillo y el avión, no hay ninguna relación aparente, al nivel superficial de la historia. Su única relación reside en el plano profundo de la interpretación. Grillo y avión son dos agentes que realizan de manera separada dos acciones sin incidencias la una en la otra. Como lo hemos subrayado más arriba, lo que se quiere producir aquí es la representación de dos escenas con el fin de comparar dos actitudes, dos situaciones, dos elementos: el dinamismo y la eficacia de la máquina, de la tecnología, frente a la inmovilidad, el estatismo y la incapacidad del grillo, del mundo animal. El cuento es así una prueba más de la fascinación de Conti por las máquinas, los motores.

¹ «La espera», **Cuentos Completos**, pp.227-228.

C - «La causa»: un “collage” sobre las dictaduras latinoamericanas

Este largo cuento¹ que, como queda indicado en la primera parte de esta tesis, gana el premio “Life” de la revista *Times* en 1960, es el más original de la narrativa contiana en lo que se refiere a la estructura y al tratamiento de la realidad política latinoamericana del momento. La acción se desarrolla en un país imaginario del subcontinente americano llamado Indiana cuyas características se encuentran fácilmente en la historia inmediata de la Argentina de entonces; un procedimiento que encontramos en Juan Rulfo o Gabriel García Márquez. El relato narra entonces la situación dramática del pueblo de Indiana, sometido al yugo de unos regímenes dictatoriales y sanguinarios. Este pueblo aparece segmentado en diferentes grupos representantes de las categorías sociales. Así, «La causa» es un cuento coral. Presenta una multitud de protagonistas, a los que podemos repartir en siete grupos clasificados de A a G:

- A)- Pedro Romita, el responsable político del pueblo de Rinconcito y su mujer;
- B)- el grupo de los intelectuales: los del Teatro Intimo (Pablo, Marcelo, Ciro, Hernán, Nita, Fernando, Ana y otros) y el grupo de Allende (los revolucionarios);
- C)- el viejo agricultor y su hijo;
- D)- el coronel del ejército;
- E)- los sindicalistas obreros encabezados por el “negro” Salamanca;

¹ También puede considerarse como una “nouvelle”

F)- los gobernantes (K y J) y sus seguidores;

G)- El pueblo llano.

El “truc”, para hablar en términos quiroguianos, consiste en narrar separadamente cómo cada grupo vive estas dictaduras y cómo intenta remediar o mejorar su situación personal. A la segmentación del pueblo corresponde una segmentación del relato. Sin embargo, lo que más llama la atención y le da al texto su particularidad es que dichos segmentos vienen trenzados en la superficie del relato, de modo que las historias particulares de los personajes o grupos de personajes se entrecortan y alternan de manera folletinesca ofreciéndose un “collage” narrativo. Este procedimiento descubre claramente las huellas de la formación cinematográfica de Haroldo Conti y su preocupación por un lenguaje renovador y original para crear un efecto de autenticidad, una marca personal, en sus inicios como escritor. Pues, según Karel Reisz, el “collage” es una

«Rápida secuencia impresionista de imágenes inconexas, generalmente unidas por encadenados, sobreimpresiones o cortinillas y llamadas a señalar pasos de tiempo, cambios de espacio o cualquiera otra escena de transición»¹

El discurso queda segmentado entonces en treinta y un capítulos numerados, cuya organización o encadenamiento no obedece a los vínculos causales que unen los planos en un montaje narrativo, sino, simplemente, a una arbitrariedad extrema. Como el esfumado en negro en el cine, el salto espacial, es decir, el salto de una secuencia a otra, se materializa con el

¹ Citado por Vicente Sánchez-Biosca: **El montaje cinematográfico**, Barcelona, Paidós, 1996, p. 176.

espacio en Blanco y el número de la secuencia siguiente. Estas secuencias, que se cruzan y se superponen con el fin de edificar una sola y compleja estructura semiótica y un efecto determinado y determinante, se organizan – de acuerdo con las categorías protagónicas antes reseñadas– de esta manera:

Categoría A: secuencias 1 – 11 – 18 – 22 – 26 – 28

Categoría B: secuencias 2 – 15 – 19 – 23

Categoría C: secuencias 3 – 6 – 8 – 13 – 16 – 20 – 31

Categoría D: secuencias 4 – 7 – 17 – 21 – 25

Categoría E: secuencias 5 – 14 – 24 – 27

Categoría F: secuencias 10 – 12 – 30

Categoría G: secuencias 9 – 29

Tal estructura fragmentaria de «La causa», que rompe con la linealidad de la narración clásica, puede verse como una influencia del reformismo narrativo cultivado por Faulkner, Dos Passos, Steinbeck o Sinklair.¹ El lector «está obligado, ante ese despliegue, a superar, conectar, tomar y retomar ciertos hilos que van configurando el sentido, todo lo cual le otorga una mayor participación»². La multiplicación de las situaciones y su disposición de manera trenzada tiene la ventaja de poner de realce de modo bastante original la multiplicidad de microespacios en los que se desenvuelven los diferentes personajes o grupos de personajes y la simultaneidad de los acontecimientos que protagonizan.

¹ Cf. Eduardo Romano: «Prólogo» a **Haroldo Conti, alias Mascaro, alias la vida**, Op. cit., p. 14.

² Ibidem, p. 17.

Volviendo al sentido de la trama, hemos de decir que el relato se sustenta en una situación de conflicto. La relación entre estos siete grupos de personajes se establece de la siguiente manera: los seis primeros sufren las vicisitudes de la dictadura del séptimo, compuesto, como se ha dicho, por los dictadores K., J. y sus acólitos (la maquinaria militar y administrativa). El mismo narrador establece las relaciones de poder al decir, parafraseando a Mariano Azuela, que Indiana está dividido en dos bandos: los de arriba y los de abajo.¹ Una relación conflictiva que, de alguna manera, reenvía a la vieja dialéctica marxista-leninista entre la burguesía y el proletariado, entre los opresores y los oprimidos.

Los gobernantes, K. y J., representan figuras de verdaderos dictadores que se alternan en el poder. Sólo aparecen en el relato a través de alusiones del narrador y los personajes o a través de sus discursos, todos parecidos y lacónicos, en mítines en que ocupan una posición elevada en relación con una muchedumbre sumisa de seguidores.

En cuanto a “los de abajo”, cada uno, en lo que le concierne, intenta, dijimos, remediar su situación. Pero todos sus intentos se saldan con lamentables fracasos. Pedro Romita lleva, hasta el final, hasta su brutal paliza por el grupo rival de Piedrabuena, una vida inconstante, con altibajos, al ritmo de los cambios en el poder. El grupo del Teatro Intimo, acosado constantemente por las autoridades por motivo de su falta de compromiso por la “causa”, se suma a un intento de putsh que fracasa y acaba con un baño de sangre. El viejo agricultor, como el padre del Pedro de «Mi madre

¹ «La causa», **Cuentos completos**, p. 94.

andaba en la luz», corre desesperadamente detrás de las falsas promesas de un crédito del Estado para comprar un tractor Ferguson. Al final, se hace a la idea de que no le va a ayudar nadie. Con resignación, le dice a su hijo: «vamos a arreglarnos solos»¹. El coronel del ejército “sueña” con una promoción a general que no llega, a pesar de sus intentos para ser el agradecido de “los de arriba”. Como último recurso, se suma a un intento de revolución que fracasa; y se encuentra obligado entonces a disfrazarse de mujer para refugiarse en la embajada de Venezuela.² Los sindicalistas obreros hacen una huelga y salen acribillados por las fuerzas de seguridad³.

Hay en el cuento un trasfondo eminentemente crítico y satírico de la política y las dictaduras latinoamericanas, en general, y argentinas, en particular. La parodia de la vieja rivalidad entre radicales y conservadores que da lugar a la que posteriormente protagonizan radicales y peronistas queda materializada por la oposición entre amarillos y blancos⁴. Dice el narrador:

Rinconcito se dividía en blancos y amarillos. Los blancos gobernaban en Rinconcito y en el resto de la República. Habían gobernado siempre y no se les ocurría que pudieran hacer otra cosa. Los amarillos, en cambio, hacía medio siglo que estaban esperando hacerlo en lugar de los blancos. No eran partidos de principios. Simplemente, uno gobernaba y otro no gobernaba.

Romita era amarillo, es decir, un agrio y un resentido, y también un pobre.

Los blancos hacían una sola cosa: gobernar. Los amarillos, en cambio, desplegaban una actividad increíble, alternando los infinitos matices que van desde la crítica constructiva a la conspiración descabellada.

¹ «La causa», p.154.

² *Ibidem*, p.149.

³ *Ibidem*, p. 151.

⁴ Nilda Susana Redondo, *Op. cit.*, p. 104.

Los blancos habían dado al país gobernantes. Buenos y malos gobernantes. Los amarillos le habían dado tribunos, mártires, conspiradores, maestros, arquetipos y una buena cantidad de muertos de hambre. En 1931 se dividieron. En 1935 se subdividieron. En 1943, cuando ya no se reconocían, volvieron a unirse en un Frente Único. Fue una alianza conmovedora. "Amarillos, sobre todo."

Aquel fervor alcanzó a Rinconcito. Se iba a librar la gran batalla. Lema de los amarillos: ¡Pueblo! Lema de los blancos: ¡Pueblo!

Los amarillos habían organizado un gran acto para el último día de la campaña. Los blancos, en cambio, hicieron lo de siempre: un kilo de asado, un litro de vino y diez pesos.

Había un palco, y un enorme letrero amarillo, y un camión con altoparlantes. Y mucha esperanza.¹

Dentro de este trasfondo crítico que recorre todas las líneas del cuento, la parodia al peronismo es evidente. Por el bonapartismo² a ultranza de los amarillos dirigidos por el general K, coincidimos con Nilda Redondo en ver detrás del "kaismo" descrito en «La causa» una caricatura del peronismo. Según Lenin citado por Silvio Frondizi,

Se da el nombre de bonapartismo (...) al gobierno [apoyado en la camarilla militar] que esforzándose por aparentar imparcialidad, se aprovecha de la lucha aguda y extrema planteada entre los partidos de los capitalistas y obreros. Sirviendo en realidad a los capitalistas, ese gobierno engaña más que ningún otro a los obreros, a fuerza de promesas y pequeñas limosnas.³

Silvio Frondizi destaca que, con la irrupción de las masas populares en la vida política, Perón supo captar de manera demagógica las posibilidades de éxito político de tal parodia de democracia. Añade que el rasgo

¹ «La causa», pp. 93-94.

² En su libro **La realidad argentina**, Silvio Frondizi califica el peronismo de movimiento bonapartista. Cf. Silvio Frondizi: **La realidad argentina. Ensayo de interpretación sociológica, Tomo I – El sistema capitalista**, Buenos Aires, Praxis, 1957, p. 278.

³ *Ibidem*, p. 281.

característico del peronismo está en «su aspiración a desarrollar y canalizar simultáneamente la creciente presión del proletariado en beneficio del grupo dirigente primero y de las clases explotadoras luego.»¹

En «La causa», el bonapartismo se refleja en los discursos del general K, en su nacionalismo a ultranza, en la estructura de su partido, en la maquinaria propagandística que despliega, en las numerosas promesas con las que le hace creer al pueblo que está de su lado, en la represión sanguinaria a los grupos opositores e intelectuales contrarios a la causa, y en el acaparamiento de los movimientos sindicales (con Labiche) para intentar canalizar a las masas populares.

¹ Silvio Frondizi, Op. cit., p. 276.

VII- CONCLUSIÓN DE LA TERCERA PARTE: **VALORACIÓN DE LA CUENTÍSTICA DE HAROLDO CONTI**

A – Los motivos y los personajes

La lectura que acabamos de hacer revela una continuidad en los temas abordados por Haroldo Conti en las novelas. Los personajes son en su mayoría seres marginales, desclasados, alienados y abúlicos, cuyos conflictos con el espacio, los valores morales, la realidad social y política obligan a llevar una vida al margen de la sociedad tecnificada regulada y reglada. Algunos cambian la moral y la ética hegemónicas por otras con las que más se identifican o que son dictadas por las circunstancias en las que viven, cuando otros prefieren seguir con lo que Heidegger llama una existencia inauténtica.

Con estos conflictos existenciales, aflora en estos cuentos una especie de idealización del campo, sobre todo por personajes o narradores exiliados en Buenos Aires, donde encuentran dificultades de adaptación. Las vivencias de los personajes en el campo, donde los seres humanos viven en perfecta armonía con el entorno, están basadas en la visión existencial y en la aprehensión mítica de la realidad. Al mismo tiempo, en la evocación de este espacio, se incrusta una dicotomía campo-ciudad que descubre no sólo los conflictos antagónicos entre esos dos lugares y la violencia de los campos de decisión sobre las masas populares, sino una inversión de los términos de esa antigua dicotomía ciudad civilizada – campo bárbaro.

Conti busca en el universo personal los motivos y los protagonistas de sus cuentos. Es quizá por eso por lo que sus tramas son muy sencillas. El pueblo natal (Chacabuco), los espacios familiares, los tíos y las tías, los amigos y otros aparecen en los relatos bajo diferentes ropajes, con historias y vivencias que se reescriben constantemente. Su cuentística es la de las inmediaciones personales y de la mediatización por individuos de tierno exotismo de sus propias fantasmagorías. De ahí que sea, de alguna manera, un homenaje a las vidas (que ha vivido o que le habría gustado vivir) de esos familiares y amigos tan singulares, tan diferentes y tan alejados, pero que se juntan en la persona del autor y en las teclas de su máquina de escribir que dispara como una escopeta del doce.

La crítica social y política también aflora en la cuentística de Haroldo Conti. En la mayoría de los casos, aparece de manera velada ya que el narrador contiano se guarda de emitir juicios; y el lector requiere de cierta perspicacia y suspicacia para ir levantándole la solapa. En otras pocas, se manifiesta tajantemente dejando al descubierto el militantismo de corte izquierdista del autor.¹

B – El discurso

La búsqueda de un lenguaje hondo, lleno de emociones y sentimientos propicia un trabajo detenido sobre la expresión y la expresividad. Es lo que explica el lirismo que deja páginas de gran belleza, sobre todo en los cuentos

¹ Estamos hablando de «La causa», «Con gringo» y, en menor medida, «Otra gente» y «Mi madre andaba en la luz».

de **La balada del álamo carolina**, que, por esas razones, nos atreveríamos a calificar de libro de poemas en prosa. De la misma manera, las preocupaciones de Conti por ofrecer universos totalizadores propician la exploración de otros rumbos expresivos con la incorporación del cine, la música, la cultura popular como elementos adyuvantes en la tarea hermenéutica, heurística y de reflexión metafísica que autor y lector realizan al unísono sobre la realidad narrada, la temporalidad, la muerte, la soledad, el olvido, la exclusión social, la injusticia, las desigualdades. Todos estos temas, por muy trascendentales que sean, son tratados con un lenguaje invadido de humor y sarcasmo.

En lo que a la poética del cuento se refiere, podemos resumir la cuentística de Haroldo Conti en estos términos: falta de unidad («La causa», «La espera», «Las doce a Bragado», etc.)¹, pérdida de tensión y concentración (muchas anacronías y pausas descriptivas en cuentos como «Todos los veranos» o «Mi madre andaba en la luz», «Perfumada noche», «Las doce a Bragado», «Rosas de picardía»), falta de relevancia de las historias contadas e incluso falta de historias («La balada del álamo carolina», «Los caminos», «Memoria y celebración» o «Tristezas de la otra banda»), personajes como antihéroes o tipos sociales marginales, final abierto, importancia de la reflexión filosófica, mezcla de la poesía, la oralidad, lo cursi, etc.² Así, se ve claramente que la praxis cuentística de nuestro autor es rupturista en relación con el canon clásico; pero se ajusta perfectamente a

¹ La mayoría de los cuentos de Haroldo Conti se estructuran como sucesiones y sumas de secuencias, de estampas encaminadas a formar un sentido de conjunto.

² Tenemos que reconocer, sin embargo, que cuentos como «Perdido», «Cinegética», «Muerte de un hermano», «Con gringo» y «Ad astra» son buenos ejemplos de tensión, concentración y unidad.

los diferentes rasgos que, para David Lagmanovich, caracterizan la nueva retórica del cuento hispanoamericano. Desde este punto de vista, terminaremos diciendo que los cuentos de Haroldo Conti participan de la revolución contra las anticuadas teorías de los Poe, Quiroga y compañía, y de la invención de una poética más acorde con las necesidades y las sensibilidades éticas y estéticas de su época.

CONCLUSIONES FINALES

Nuestra pretensión al empezar esta tesis no era agotar exhaustivamente el estudio de los textos narrativos de Haroldo Conti. Al contrario, buscábamos cercar los contornos de su universo estético y señalar, al mismo tiempo, caminos vírgenes, blancos a la disposición de futuros cazadores para revelar nuevos aspectos que confirman la riqueza de su obra. El interés de este trabajo reside entonces en el descubrimiento de los rasgos característicos de su narrativa, de esa seña de identidad que motiva y justifica los numerosos premios recibidos por sus libros. Para esto, hemos privilegiado, partiendo de los ejes centrales que hemos destacado, una lectura profunda de toda la obra narrativa de nuestro autor, una lectura no corrompida de antemano por ninguna orientación. Así, esta tesis viene a tapar un vacío dejado por los análisis reduccionistas. De lo que se ha tratado aquí –y creemos que se ha conseguido– es de descubrir los diferentes mecanismos de la praxis narrativa de Conti. Pues, las diferentes conclusiones a las que hemos llegado son pruebas suficientes de la excepcionalidad y la gran calidad de su pluma muchas veces relegada –de forma inconsciente, no deliberada, creemos– al segundo plano en beneficio de unas circunstancias vitales no menos excepcionales.

Hemos probado que, contrariamente a las apreciaciones de buena parte de la crítica, la narrativa de Haroldo Conti, por la fuerte carga subjetiva del lenguaje y por su orientación hacia los marginales, tiene una implicancia ideológica y se yergue como respuesta a las vicisitudes de la sociedad durante un período de la historia argentina lleno de sobresaltos y desajustes. La narrativización de esa saga de personajes marginales y frustrados

característicos del existencialismo sartreano o camusiano, cuyos proyectos y propósitos acaban casi siempre en una frustración y un fracaso, se inscribe en la dinámica de exposición tendenciosa del cúmulo de frustraciones, del ambiente de ruina, destrucción y crisis emocional de las décadas posteriores a la Gran Guerra. Pues, la praxis literaria de Haroldo Conti no está en ningún momento alejada de las preocupaciones del momento. Recorre toda su narrativa una visión dialéctica de la realidad argentina, por más que los diferentes narradores se guarden de emitir juicios sobre los acontecimientos relatados o la actitud de los protagonistas. De ahí nos viene la idea según la cual los textos de nuestro escritor son tendenciosos, revolucionarios, ya que, como sostiene Lukacs, «la verdadera reproducción dialéctica y estructuración literaria de la realidad presupone el partidismo del escritor»¹.

Todas las narraciones del autor descansan en una crítica implícita de la hegemonía de poderes extraños al ser individual y la dictadura de la moral capitalista. Sus líneas se tiñen de una añoranza bucólica de corte virgiliano o pavesiano. El pueblo y la periferia están omnipresentes en todos los relatos y ese sentimiento de añoranza da fe de los problemas de adaptabilidad de los provincianos en la gran metrópoli. Pero, Conti ha sabido mantener un diálogo dramático entre el abandono de ciertos espacios y su belleza, entre el sufrimiento de los hombres marginados y su alegría de vivir. Su gran mérito es conseguir poetizar e idealizar lo marginal, lo periférico, la miseria, la exclusión, la delincuencia. Ese profundo humanismo, ese fuerte compromiso con la vida y la libertad es, en gran medida, lo que confiere a sus narraciones

¹ Georg Lukacs: **Sociología de la literatura**, Madrid, Península, 1966, p. 114.

una singularidad y un atractivo que trascienden fronteras y mantienen su actualidad a pesar de los años.

Volviendo a los blancos para futuras actividades cinegéticas sobre la obra de Haroldo Conti, hemos de decir que sería interesante profundizar el motivo del espacio, del existencialismo o la escritura cinematográfica. También sería de gran interés ahondar en lo mítico, lo simbólico y la constante reflexión sobre el tiempo y la vida que recorre toda la narrativa. De la misma manera, puede ser útil hacer estudios comparativos entre la narrativa de Conti y la literatura de algunos de sus congéneres y amigos (como Antonio Di Benedetto¹, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Rodolfo Walsh, David Viñas, Francisco Urondo, etc.) o de sus maestros como Hemingway, Faulkner, Pavese, Morosolli, Jack London, Fray Mocho o Guimarães Rosas.

¹ La ya evocada tesis doctoral de Julio Premat sólo se limita al análisis comparativo del tratamiento del espacio en los dos escritores.

BIBLIOGRAFÍA

A – Obras de Haroldo Conti

- Con otra gente**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Cuentos Completos**, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- La balada del álamo carolina**, Madrid, Alfaguara, 1986.
- Mascaró, el cazador americano**, Madrid, Alfaguara, 1985.
- Sudeste**, Madrid, Alfaguara, 1985.
- Sudeste-Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000.
- Todos los veranos**, Buenos Aires, Gente Sur, 1989.
- Cuentos y relatos** (selección, estudio preliminar y notas de Eduardo Romano), Buenos Aires, Kapelusz, 1976.
- «La breve vida de Mister Pa» (artículo periodístico), *Crisis*, núm. 15, Buenos Aires, julio 1974, pp. 63-67.
- «La hermosa gente al final del camino» (artículo periodístico), *Crisis*, núm. 21, Buenos Aires, enero de 1975, pp.48-50.
- «El último perro» (artículo periodístico), en: Eduardo Romano (compilador): **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008, pp. 134-137.
- «Era nuestro adelantado» (artículo periodístico), *Crisis*, núm., 37, Buenos Aires, mayo 1976, p. 43.
- «Segunda muerte de Kurt Wilckens en Claromecó» (artículo periodístico), *Crisis*, núm. 24, Buenos Aires, abril de 1975, pp. 59-61.
- «Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino» (artículo periodístico), *Crisis*, núm. 36, Buenos Aires, abril de 1976, pp. 51-57.
- «El boom de la literatura argentina fue sobre todo el boom de las editoriales». Entrevista en *La Opinión cultural*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1973, p. 18.
- «Compartir las luchas del pueblo». Entrevista con Juan Carlos Martini Real, *Crisis*, núm. 16, Buenos Aires, agosto de 1974, pp. 40-48.

B – Obras sobre Haroldo Conti

- ACOSTA, Leonardo: «Mascaró: metamorfosis y carnaval (Homenaje a Haroldo Conti)», *Casa de las Américas*, núm. 244, julio-septiembre, 2006, pp. 30-44.
- BENASSO, Rodolfo: **El mundo de Haroldo Conti**, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- BENEDETTI, Mario: «Haroldo Conti: un militante de la vida», **El recurso de supremo patriarca**, México, Nueva Imagen, 1979, pp. 89-92.
- BENITEZ ROJO, Antonio: «Invitación a la lectura de Mascaró», *Casa de las Américas*, 92, La Habana, 1975, pp.89-91.
- BOCCHINO, Adriana A.: «Mascaró, el cazador americano, de Haroldo Conti o el asalto a lo abierto», *Revista Letras*, núm. 46, 1996, pp. 19-26.
- BRIANTE, Miguel: «Conti andaba en otra luz», *Primera Plana*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1994, p. 3.
- BRODY, Robert: «“Mascaró, el cazador americano” en la trayectoria novelística de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 108-109, julio –diciembre de 1979, pp. 537-552.
- CAIROLI, Irma: **Diálogos con Haroldo Conti**, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1984.
- CAMPOS, Jorge: «El río y sus hombres: *Sudeste* de Haroldo Conti», *Ínsula*, núm. 196, Buenos Aires, 1963, p. 11.
- CORDEIRO, Emilce: «*Sudeste*: en búsqueda del centro», en: Ana María Hernández de López (ed.): **Nueva narrativa hispanoamericana: entre vanguardia y postboom**, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, pp. 87-99.
- «Organización sistemática de la crítica sobre la novelística de Haroldo Conti», *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, núm. 7, Córdoba, 1997.
- DELGADO, Josefina: «Haroldo Conti: la hora de razonar», *Meridiano 70*, núm. 3, Buenos Aires 1968, p. 19.
- DE MARINIS, Hugo: **Cultura marginal y raíces populares en la obra de Haroldo Conti**, (Tesis doctoral), Universidad de Toronto, 1999.

- DOBAL, Claudio A.: «Los ríos de la memoria (Haroldo Conti, la memoria, el silencio, y la imposibilidad de la experiencia)», en: Ana María Zubieta (compiladora): **La memoria. Literatura, arte y política**, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2008, pp. 175-194.
- FERRERO, José María: «Haroldo Conti: *Todos los veranos*», *Literatura y sociedad*, núm. 1, Buenos Aires, octubre-diciembre 1965, pp. 124-127.
- FORD, Aníbal: «*Homo viator*. En el territorio de *Sudeste*», en: Haroldo Conti, **Sudeste –Ligados**, en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000, pp. 603-625.
- «Todo es celebración», *Clarín*, Buenos Aires, 8 de enero de 1976, p. 6.
- «Entre la literatura y la experiencia», *Clarín*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: «La última noticia sobre el escritor Haroldo Conti», *Proceso*, México, 20 de abril de 1981. Reproducido también en: RESTIVO, Néstor y SÁNCHEZ, Camilo: **Haroldo Conti. Biografía de un cazador**, Buenos Aires, Editorial Homo Sapiens – TEA, 1999, pp. 205-208.
- GARRIDO, Lilian: «Alrededor de la jaula», *Margen Izquierdo*, núm. 3, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1990, pp. 77-78.
- GAYOL, Manuel: «*Mascaró, el cazador americano*: comunicabilidad y ruptura», *Universidad de La Habana*, núm. 213, septiembre-diciembre 1981, pp. 69-77.
- GELMAN, Juan: «La clara dignidad», *Mascaró*, núm. 5, Buenos Aires, mayo de 1986, p. 25.
- GNUTZMANN, Rita: «Haroldo Conti: de la soledad a la solidaridad», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, Núm. 13. Madrid, 1990, pp. 99-106.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario: «Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara», *Nuevos Aires*, Buenos Aires, núm. 9, dic. 1972 / enero-febrero 1973, pp. 3-13.

- GÓMEZ MARÍN, José A.: «Un premio para un argentino», en: Joaquín Marco y Jordi García (eds.): **La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981**, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 799-800.
- LACLAU, María Hortensia: «Sudeste, Novela de tiempo lento y paisaje existencial», en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000, pp. 701-706.
- LÓPEZ, María Pía: «Viajes al país del pueblo. Notas acerca de las novelas de Haroldo Conti», *INTI, Revista de literatura hispánica*, nos. 52-53, 2000-2001, pp. 335-346.
- LÓPEZ, Silvana: «Conti, Di Benedetto y Onetti: narrativas de la decepción», *Revista Cífra Nueva*, núm. 21, enero-junio 2010, pp. 63-75.
- MAZZEI, Ángel: «La vida y el río en *Sudeste*: un libro de Haroldo Conti», *Clarín*, Buenos Aires, 11 de abril de 1963, p. 11.
- MORELLO–FROSCH, Marta: «Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre–diciembre 1983, pp.839-851.
- «Robinsones de agua dulce en la ficción de Haroldo Conti», en: *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Profesores de Español*, Budapest, 1980, pp. 131-139.
- «Texto y contexto en la ficción de Haroldo Conti», *Texto Crítico*, nos. 26-27, enero-diciembre 1983, p. 204-213.
- MOYANO, Daniel: «Haroldo andaba en la luz», *Casa de las Américas*, 21, Miami, julio –agosto 1980, pp. 50-54.
- PREMAT, Julio: **Haroldo Conti et Antonio Di Benedetto. Deux écritures de l'espace** (Tesis doctoral), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992.
- «De la melancolía a la impunidad: la construcción del juego en la obra de Haroldo Conti», **Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana**, Tomo III, Barcelona, PPU, 1994, pp. 503-514.
- «Un mundo de ilusiones. Cine y literatura en *Sudeste*», en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000, pp. 662-685.

- QUIROGA CLERIGO, Manuel: «Haroldo Conti escribía baladas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 461, nov. 1988, pp. 107-110.
- RAVETTI, Graciela: «Vivirse en la literatura: los narradores en las novelas de Haroldo Conti», *Revista de Estudios de Literatura*, vol. 3, Bela Horizonte, agosto 1995, pp. 83-101.
- REDONDO, Nilda S.: **Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión**, Buenos Aires, Ediciones Amerindia, 2004.
- REGAZZONI, Susanna: «Emargiati, vagabondi e naufraghi: il circo grottesco di Haroldo Conti», *Rassegna Iberistica*, 17, Venice, 1996, pp.17-25.
- RESTIVO, Néstor y SÁNCHEZ, Camilo: **Haroldo Conti. Biografía de un cazador**, Buenos Aires, Editorial Homo Sapiens –TEA, 1999.
- **Haroldo Conti, con vida**, Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen, 1986.
- RIBERA, Jorge B.: «Sudeste en sus contextos y linajes», en: Haroldo Conti: **Sudeste –Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000, pp. 515-533.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor: «Luz y sombra de un álamo carolina», *Universidad de La Habana*, núm. 211, 1979, pp. 215-218.
- ROMANO, Eduardo: «Algunas maneras de leer a Haroldo Conti», en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti. Biografía de un Cazador**, Buenos Aires, Editorial Homo Sapiens –Tea, 1999, pp. 127-136.
- «Conti: de lo mítico a lo documental», en: Jorge Lafforgue (compil.): **Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual**, Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 323-349.
- «Análisis de “Ad Astra”», en: VV.AA., **Narradores argentinos de hoy** (selección, estudio preliminar y notas de Eduardo Romano), Vol. 1, Buenos Aires, Kapelusz, 1971, pp. 59-88.
- **Cuentos y relatos de Haroldo Conti** (Estudio preliminar y notas), Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1976.
- **Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida** (compilador), Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2008.
- **Haroldo Conti: Mascaró**, Buenos Aires, Hachette, 1986.

- «Un texto reaparecido de Haroldo Conti», *Casa de las Américas*, núm. 217 de octubre –diciembre de 1999, pp. 113 -118.
- ROSENBERG, Fernando: «Los cuentos y novelas de Haroldo Conti», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, julio-septiembre 1972, pp. 513-522.
- RUFFINELLI, Jorge: «Haroldo Conti: las tragedias cotidianas», **Crítica en marcha**, México, Premia Editorial, 1979, pp. 160-163.
- SASTURAIN, Juan: «El cuento del tío», en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti, con vida**, Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen, 1986, pp. 103-106.
- SPERONI, Marta y POSADA, Abel: «Las víctimas de la espera» en: Haroldo Conti: **Sudeste – Ligados**, Madrid, Galaxia Guttenberg – Círculo de Lectores, 2000, pp. 534-571.
- TOMÁS, Carlos: « El escritor que no necesitaba su muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 697-698, julio-agosto 2008, pp. 198-202.
- URONDO, Fancisco: «La nueva novela de Conti integra la gran narrativa latinoamericana», *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1971.
- VALDES GUTIÉRREZ, Gilberto: «Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida», *Casa de las Américas*, núm.107, La Habana, marzo –abril de 1978, pp. 58-71.
- VILLORDO, Óscar Hermes: «Haroldo Conti: *Sudeste*», *Sur*, Buenos Aires, núm. 283, julio-agosto 1963, pp. 87-88.
- VIÑAS, David: «Un modelo nuestro», en: Néstor Restivo y Camilo Sánchez: **Haroldo Conti, con vida**, Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen, 1986, pp. 106-111.

C – Otras obras consultadas

- AÍNSA, Fernando: **Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa**, Madrid, Editorial Gredos, 1986.
- «Del espacio vivido al espacio texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo», en: Jacqueline Covo (ed.): **Historia**,

- espacio e imaginario**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 33-41.
- ALONSO LERA, José Antonio: «Hacia un estatuto del elemento espacial en la novela», *Epos*, XX –XXI, 2004 -2005, pp. 237-253.
- AMORÓS, Andrés: **Introducción a la novela contemporánea**, Salamanca, Anaya, 1966.
- **Introducción a la literatura**, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: **Teoría y técnica del cuento**, Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ANTÚNEZ OLIVERA, Rocío: «El Buenos Aires literario de Juan Carlos Onetti» en *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma de México, Mayo 2004 [en línea]:
<http://www.uam.mx/difusion/revista/mayo2004/antunez.pdf>
- ARROYO, Anita: **Narrativa hispanoamericana actual (América y sus problemas)**, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980.
- AUMONT, Jacques et al.: **Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje**, Barcelona, Paidós, 1996.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel: **Análisis del film**, Barcelona, Paidós, 1993.
- BAAH, Roberth: «Teoría de la extrapolación: la novela contemporánea y la reflexión teórica», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 48, abril 1996, pp. 65-78.
- BACHELARD, Gaston: **La poética del espacio**, México, Fondo de Cultura Económica, [1965].
- BAJTIN, Mijail: **Teoría y estética de la novela**, Madrid, Taurus, 1989.
- **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais**, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- BARTHES, Roland: «Rhétorique de l'image», en: *Communications* 4, pp. 40-51.
- «Introducción al análisis estructural de los relatos», en: Roland Barthes et al.: **Análisis estructural del relato**, México, Premiá, 1991, pp. 7-38.
- **L'aventure sémiologique**, Paris, Editions Seuil, 1985.

- **Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques**, Paris, Editions Seuil, 1972.
- «L'effet de réel», *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1968, pp. 84-89.
- BAUDRILLARD, Jean: **La société de consommation**, Paris, Editions Denoël, 1970.
- BAZIN, André, **¿Qué es el cine?**, Madrid, Rialp, 2000.
- BEAUGRANDE, Robert A. y DRESSLER, Wolfgang U.: **Introducción a la lingüística del texto**, Barcelona, Ariel, 1997.
- BECKETT, Samuel: **Molloy**, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- BELLINI, Giuseppe: **Nueva Historia de la literatura hispanoamericana**, Madrid, Castalia, 1997.
- BENJAMIN, Walter: **Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo**, Madrid, Taurus, 1972.
- BENVENISTE, Emile: **Problemas de lingüística general**, México, Siglo XXI, 1974.
- BERGSON, Henri: **Le rire: essai sur la signification du comique**, Paris, PUF, 1972.
- **Memoria y vida**. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- BERISTAÍN, Helena: **Análisis estructural del relato literario**, México, Universidad Autónoma de México, 1982.
- BLANCHOT, Maurice: **L'espace littéraire**, Paris, Gallimard, 1988.
- BLOCH-MICHEL, Jean: **La «nueva novela»**, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- BOBES NAVES, María del Carmen: **La novela**, Madrid, Síntesis, 1998.
- BOOTH, Wayne C.: **Retórica de la ficción**, Barcelona, Bosch, 1978.
- BORELLO, Rodolfo A.: «Radiografía de la pampa y las generaciones de 1925 y de 1950. Interpretaciones y discípulos», en: Ezequiel Martínez Estrada: **Radiografía de la pampa**. Edición crítica coordinada por Leo Pollman, Madrid, Archivos, 1991, pp. 425-441.
- BOTTONE, Mireya: **La literatura argentina y el cine**, Santa Fe, Cuadernos del Instituto de Letras – Universidad Nacional de Litoral, 1964.
- BOURDIEU, Pierre: **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**, Barcelona, Anagrama, 1995.

- BREMOND, Claude: «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 60-76.
- BRETON, André: **Manifiestos del surrealismo**, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BUSTILLO, Carmen: **Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso**, Caracas, Monte Avila Editores, 1988.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José: **Breve historia de la dictadura**, Montevideo, Banda Oriental, 1998.
- CALABRESE, Elisa: «Genealogías Bárbaras en el imaginario literario argentino», en: Jesús Peris Llorca, Miguel Herráez y Luis Veres (coords.): **Literatura e imaginarios sociales: España y Latinoamérica**, Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2004, pp. 29-35.
- CHATMAN, Seymour: **Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine**, Madrid, Taurus, 1990.
- CHEJOV, Anton: «Cartas sobre el cuento», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 315-323.
- CHEVALIER, Jean y GUEERBRANT, Alain: **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- CLANCIER, Anne: **Psicoanálisis, literatura y crítica**, Madrid, Cátedra, 1979.
- COHN, Dorrit: **La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman**, Paris, Editions Seuil, 1981.
- Transparent minds. Narrative Modes for presenting consciousness in fiction**, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- CORDOBÉS, Fernando: «Escribir en los márgenes de la identidad nacional», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 728, febrero 2001, pp. 55-60.
- CORMAN, Louis: **Nuevo manual de morfopsicología**, Alcoy, Editorial Marfil, 1970.
- CORTÁZAR, Julio: «Algunos aspectos del cuento», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (Compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 376-396.
- COSERIU, Eugenio: **El hombre y su lenguaje**, Madrid, Gredos, 1991.

- CVITANOVIC, Dinko: «La presencia de Europa en la Argentina: De Martínez Estrada a Sábato», en: VV.AA.: **La Argentina y Europa (1930-1950)**, Bahía Blanca, Universidad nacional del Sur, 1996, pp. 3-19.
- DELEUZE, Gilles: **La imagen movimiento. Estudios sobre cine**, Barcelona, Paidós, 1983.
- **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2**, Barcelona, Paidós, 1986.
- DELEUZE, Deleuze y GUATTARI, Félix: **Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie**, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- DELLEPIANE, Angela, B.: «Algunas reflexiones sobre la evolución del intelectual argentino», en: José M. Ruano de la Haza (ed.): **Estudios sobre literatura argentina**, Ottawa, Dovehouse Editions, 2000.
- «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana*, núm. 66, Pittsburgh, julio-diciembre 1968, pp. 237-282.
- DERRIDA, Jacques: **De la gramatología**, Paris, Les Éditions de Minuit, [1967].
- **La escritura y la diferencia**, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DIAZ ARENAS, Ángel: **Las perspectivas narrativas. Teoría y Metodología**, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
- DI TELLA, Torcuato S.: **Historia social de la Argentina Contemporánea**, Buenos Aires, Troquel, 1998.
- DIZ REBOREDO, Carlos: «El circo social como herramienta de transformación de la realidad», *Revista de Claseshistoria*, publicación digital de *Historia y Ciencias Sociales*, Artículo N° 159, 15 de abril de 2010, p. 3. En línea:
<http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>
- DUHALDE, Eduardo Luis: **El estado terrorista argentino**, Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1983.
- DURAND, Gilbert: **Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale**, Paris, Bordas, 1973.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus: **Amor y odio. Historia natural del comportamiento humano**, Barcelona, Salvat, 1986.
- ELIADE, Mircea: **Lo profano y lo sagrado**, Barcelona, Paidós, 2009.

- ESPEJO CALA, Carmen: **Víctimas de la espera. La narrativa de Antonio Di Benedetto**, Huelva, Vicerrectorado de Huelva, 1993.
- FAULKNER, William: **Mientras agonizo**, Madrid, Cátedra, 2001.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José: **Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual**, Barcelona, Paidós, 2000.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda M.: **Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias**, Vervuet, Iberoamericana, 2001.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E.: **Teorías de la literatura del Siglo XX**, Madrid, Cátedra, 1997.
- FÖLDÉNYI, Lázló F.: **Melancolía**, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1996.
- FONTÁN-JUBERO, Pedro: **Los existencialismos: claves para su comprensión**, Madrid, Cincel, 1991.
- FRANKL, Viktor: **Psicoanálisis y existencialismo. De la psicoterapia a la logoterapia**, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FREUD, Sigmund: **La interpretación de los sueños**, Barcelona, Planeta – De Agostini, 1985.
- **Paranoia y neurosis obsesiva**, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- «Psicología de las masas y análisis del yo», **Obras Completas**, Vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1988, pp. 63-136.
- FRIEDMAN, Norman: **Form and meaning in fiction**, Athens, Georgia University Press, 1975.
- FRÖHLICH, Werner D.: **La angustia**, Madrid, Alhambra, 1986.
- FROMM, Erich: **El miedo a la libertad**, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- **La condición humana actual**, Barcelona, Paidós, 1981.
- **Psicoanálisis de la sociedad contemporánea**, México–Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [1956].
- FRONDIZI, Silvio: **La realidad argentina. Ensayo de interpretación sociológica, Tomo I – El sistema capitalista**, Buenos Aires, Praxis, 1957.
- FULLAT, Octavi: **El siglo postmoderno (1900 –2001)**, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.
- FURRASOLA, Ángeles Marco: **Una antropología del silencio**, Barcelona, PPU, 2001.

- GALEANO, Eduardo: «La dictadura y después las heridas secretas», en: Saúl Sosnowski (coord.): **Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya**, Montevideo, Banda Oriental, 1987, pp. 107-125.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: **El lenguaje literario, 1. La comunicación literaria**, Madrid, Arco Libros, 1996.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: **El texto narrativo**, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- GENETTE, Gerard: «De la figure à la fiction», en: John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.): **Métalepses. Entorses au pacte de la représentation**, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, pp. 21-35.
- **Figuras III**, Barcelona, Lumen, 1989.
- «Fronteras del relato», en: Roland Barthes et al.: **Análisis estructural del relato**, Ediciones Buenos Aires, Buenos Aires- Madrid, 1982, pp. 193-208.
- **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**, Madrid, Taurus, 1989.
- **Nuevo discurso del relato**, Madrid, Cátedra, 1998.
- GERMANI, Gino: **El concepto de marginalidad**, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen: «Memoria y retórica», *Epos*, XIV, 1998, pp. 341-361.
- GORLEE, Dinda L.: «Hacia una semiótica cultural peirciana (I)» *Signa*, 6, Madrid, 1997, pp. 309-326.
- GRAMUGLIO, María Teresa (ed.): **Cuentos regionales argentinos: Buenos Aires**, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1983.
- GREGORICH, Luis: «Dos décadas de narrativa argentina. De 1955 a hoy», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 236, mayo-junio de 1978, pp. 45-70.
- GREIMAS, Julien A.: **Semántica estructural**, Madrid, Gredos, 1987.
- GUIMÓN, José: **Psicoanálisis y literatura**, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.
- GULLÓN, Ricardo: **Espacio y novela**, Barcelona, Editorial Antoni Bosch, 1980.

- HEIDEGGER, Martin: **El ser y el tiempo**, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HIDALGO U., Daniel: «Ensayo sobre silencio en literatura», *Escribir y publicar*, núm. 59, Barcelona, 2009, pp. 8-10.
- IÁÑEZ, Eduardo: **Historia de la literatura. Vol. 9: Literatura contemporánea (después de 1945)**, Barcelona, TESIS –Bosch, 1995.
- JITRIK, Noé: **Seis novelistas de la nueva promoción**, Mendoza, Biblioteca San Martín, 1959.
- JOLIVET, Régis: **Las doctrinas existencialistas**, Madrid, Gredos, 1970.
- JUNG, Carl Gustav: **El hombre y sus símbolos**, Barcelona, Luis Caralt Editor, 1976.
- **Tipos psicológicos**, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- KANT, Immanuel: **Crítica de la razón pura**, Buenos Aires, Losada, 1957.
- KAYSER, Wolfgang J.: **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Madrid, Gredos, 1970.
- KIRK, Geoffrey Stephen: **El mito: su significado y funciones en las distintas culturas**, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- KRISTEVA, Julia: «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», **Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse**, Paris, Seuil, [1969], pp. 143-173.
- **El texto de la novela**, Barcelona, Lumen, 1974.
- LACAN, Jacques: «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», **Écrits**, Paris, Seuil, [1966], pp. 237-289.
- **El seminario, libro 8: "La transferencia"**, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- LAFAGE, Frank: **L'Argentine des dictatures (1930 –1983). Pouvoir militaire et idéologie contre-révolutionnaire**, Paris, L'Harmattan, 1991.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B.: **Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial**, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- LAGMANOVICH, David: **Estructura del cuento hispanoamericano**, México, Universidad Veracruzana, 1989.

- «La narrativa de 1960 a 1970», **Nueva narrativa hispanoamericana**, Vol. II, núm.1, Garden City, London Island, enero de 1972, pp.99-117.
- LAMANA, Manuel: **Existencialismo y literatura**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- LÄNGLE, Alfried: «La búsqueda de Sostén. Análisis Existencial de la Angustia», *Terapia Psicológica*, Vol. 23, núm. 2, pp. 57-64.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand: **Diccionario de psicoanálisis**, Barcelona, Paidós, 1996.
- LLEDO, Emilio: **El silencio de la escritura**, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- LUKACS, Georg: **Sociología de la literatura**, Madrid, Península, 1966.
- LUZON MARCOS, María J.: «Intertextualidad e interpretación del discurso», *Epos*, XIII, 1997, pp.135-149.
- LYON, David: **Postmodernidad**, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- MÁLISHEV, Mijaíl: «Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión», *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 7, num. 3, noviembre 2000 – Febrero 2001, p. 235-245.
- MARCH, Jenny: **Diccionario de mitología clásica**, Barcelona, Crítica, 2002.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín: **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria**, Barcelona, Ariel, 1998.
- MARCO FURASSOLA, Ángeles: **Una antropología del silencio**, Barcelona, PPU, 2001.
- MARTÍN, José Luis: **La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico**, Madrid, Editorial Gredos, 1979.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix: «El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 47, nov. 1995, pp.5-26.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E.: **Radiografía de la Pampa**, Madrid, Archivos, 1991.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José: **La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)**, Madrid, Cátedra, 2001.

- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana: «El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 - Tomo I, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 267-282.
- MASTRANGELO, Carlos: **El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica**, Buenos Aires, Editorial Nova, 1995.
- MENDOZA, Élmer: «El nombre de los personajes» en *Fórnix. Revista de Creación y Crítica*, núm. 8/9, Lima, julio-diciembre 2008, pp. 245-246.
- MENESES, Guillermo: «El cuento: un problema y su solución», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 409-421.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: **Phénoménologie de la perception**, Paris, Gallimard, 2001.
- METZ, Christian: **Lenguaje y cine**, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.
- MINGORANCE, Antonio F.: «La filosofía de la existencia en la Argentina», en: VVAA.: **La Argentina y Europa (1930-1950) I**, Bahía Blanca, Universidad nacional del Sur, 1996, pp. 181-189.
- «Reflexiones sobre el tiempo en la filosofía argentina», en: VVAA., **La Argentina y Europa (1930-1950) I**, Bahía Blanca, Universidad nacional del Sur, 1996, pp. 147-172.
- MIYASHITA, Katsuko: **La fantasía moderna en los cuentos de Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones**, Nagoya (Japón), Centro de Estudios de América Latina, Universidad de Nanzan, 2002.
- MOLES, Abraham A. y ROHMER, Elisabeth: **Psicología del espacio**, Barcelona, Círculo de lectores, 1990.
- MOLINER, María: **Diccionario de uso del español**, Segunda edición, Madrid, Gredos, 2004.
- MORA, Gabriela: **En torno al cuento. De la Teoría General y de su Práctica en Hispanoamérica**, Buenos Aires, Editorial Damilo Alberto Vergara, 1993.
- MORIN, Edgar: **Les stars**, Paris, Seuil, 1972.
- MORIS, Desmond: **El zoo humano**, Barcelona, RBA, 1995.

- NITSCH, Wolfram; CHIHAI, Matei y TORRES, Alejandra (eds.): **Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna**, Köln, Universitäts-Und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 111-123.
- ORTEGA Y GASSET, José: **Meditaciones del Quijote**, Madrid, Cátedra, 1990.
- PACHECO, Carlos y LINARES, Luis B. (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.
- PAVLOTZKY, José: **Historia clínica de mi país. Argentina: 1930 –1982**, Buenos Aires, Corregidor, 1983.
- PAZ, Octavio: **El laberinto de la soledad**, Madrid, Cátedra, 1998.
- PELTZER, Federico: ... **En la narrativa argentina**, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2003.
- PERASI, Emilia: **Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones**, Roma, Bulzoni, 1994.
- PÉREZ ÁLVAREZ, Marino: **Ciudad, individuo y psicología. Freud, detective privado**, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- PERUS, Françoise: «Cultura popular y enunciación novelesca (A propósito de la figura del narrador)», *Revista Iberoamericana*, núm.176-177, julio – septiembre de 1996, pp. 925-938.
- PIAGET, Jean y INHELDER, Barbel: **La psychologie de l'enfant**, Paris, PUF, 1992.
- PICON, Gaëtan: **Panorama de la nouvelle littérature française**, Paris, Gallimard, 1976.
- POE, Edgar A.: «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 293-309.
- POLLMANN, Leo: **Sartre y Camus: literatura de la existencia**, Madrid, Gredos, 1973.
- PORTANTIERO, Juan Carlos: **Realismo y realidad en la narrativa argentina**, Buenos Aires, Proycón, 1961.

- POTESTAD, Fabricio de y ZUAZU, Ana Isabel: **Conciencia, libertad y alienación**. Bilbao, Editorial Desclée Brouwer, 2007.
- POZUELO YVANCOS, José María: **Teoría del lenguaje literario**, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRIETO, Adolfo: «Los años sesenta», *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburgh, octubre –diciembre de 1983, pp. 889-901.
- PROPP, Vladimir: **Morfología del cuento**, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000.
- QUIROGA, Horacio: «El manual del perfecto cuentista», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 325-339.
- RAPOPORT, Mario et al.: **Historia económica, política y social de la Argentina (1880 – 2000)**, Buenos Aires, Ediciones Macchi, 2000.
- REID, Ian: «¿Cualidades esenciales del cuento?», en: Carlos Pacheco y Luis B. Linares (compil.): **Del cuento y sus alrededores**, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 255-268.
- RICARDOU, Jean: **Problèmes du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1967.
- RICHET, Charles: **Traité de métapsychique**, Paris, Librairie Félix Alcan, [1922].
- RICOEUR, Paul: **Tiempo y relato**, II, Madrid, Cristiandad, 1987.
- RILLA, Caetano: **Breve historia de la dictadura uruguaya**, Montevideo, Ediciones de La Banda Oriental, 1998.
- ROBBE-GRILLET, Alain: **Pour un nouveau roman**, Paris, Minuit, 1963.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: **El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros**, Buenos Aires, Deucalión, 1956.
- ROMANO, Eduardo (coord.) et al.: «Revistas argentinas del compromiso sartreano 1959-1983», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 430, abril 1986, pp. 165-179
- ROMERO, José Luis: **Latinoamérica: las ciudades y las vidas**, México, Siglo XXI, 1976.
- **El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX**, México –Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.

- RUIZ-VARGAS, José María: **Psicología de la memoria**, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- RULFO, Juan: **Pedro Páramo y El llano en llamas**, Madrid, Planeta, 2000.
- RUSSELL, Bertrand: **Autoridad e individuo**, Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras – Editorial Universitaria, 1993.
- SÁBATO, Ernesto: «Algunas reflexiones a propósito del “Nouveau Roman”», *Sur*, N° 285, Buenos Aires, Noviembre–diciembre de 1963, pp. 42-67.
- SÁENZ QUESADA, María: **La Argentina. Historia del país y de su gente**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
- SAÍTTA, Sylvia: «Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)», en: Wolfram Nitsch, Matei Chihai y Alejandra Torres (Eds.): **Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna**, Köln, Universitäts-Und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 111-123.
- SAMI-ALI: **De la projection. Etude psychanalytique**, Paris, Payot, 1970.
- SÁNCHEZ, Gonzalo: **Guerras, memoria e historia**, Medellín, La Carreta Histórica, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: **El montaje Cinematográfico**, Barcelona, Paidós, 1996.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «Memoria y literatura: escribir desde el exilio», *Lectura y Signo*, 3, 1, 2008, pp. 437-453.
- SARDUY, Severo: «Le baroque et le neo-baroque», en : César Fernández Moreno (coord.): **L'Amérique Latine dans sa littérature**, Paris, UNESCO, 1979, pp. 73-80.
- SARTRE, Jean-Paul: **El existencialismo es un humanismo**, Barcelona, Edhasa, 1999.
- **El ser y la nada**, Barcelona, Ediciones Atalaya, 1993.
- **Huis clos suivi de Les mouches**, Paris, Gallimard, 2000.
- SHAW, Donald L.: **Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Posboom. Posmodernismo**, Madrid, Cátedra, 1999.
- SIMMEL, Georg: **La ley individual y otros escritos**, Barcelona, Paidós, 2003.
- SIMON, Claude: **Discours de Stockholm**, Paris, Minuit, 1986.

- SKINNER, Burrhus F.: **Más allá de la libertad y la dignidad**, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1986.
- SONDÉREGUER, María: **Revista Crisis (1973-1976), antología**, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- SOUBEYROUX, Jacques: «Historia e imaginario como elementos de estructuración del espacio novelesco en País portátil de Adriano González León», en: Jacqueline Covo (Ed.): **Historia, espacio e imaginario**, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 49-58.
- SZULC, Andrea P.: «"Mapuche se es también en la waria (ciudad)". Disputa en torno a lo rural, lo urbano y lo indígena en la Argentina», *Política y Sociedad*, 2004, Vol. 41, núm. 3, pp. 167-180.
- TACCA, Oscar: **Las voces de la novela**, Madrid, Gredos, 1978.
- TODOROV, Tzvetan: **Gramática del Decamerón**, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1973.
- «Las categorías del relato», en: Roland Barthes et al., **Análisis estructural del relato**, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 155-192.
- TOLSTOI, León: **¿Qué es el arte?**, Madrid, Editorial Alba, 1999.
- TORRES DEL MORAL, Antonio: **Ética y poder**, Madrid, Agazador, 1974.
- TOUS I RAL, Josep Ma.: **Psicología de la personalidad. Diferencias individuales: biológicas y cognitivas en el procesamiento de la información**, Barcelona, EUB, 1996.
- ULLMANN, Stephen: **Lenguaje y estilo**, Madrid, Editorial Aguilar, 1977.
- URRUTIA, Jorge: «Epistemología y metodología de las relaciones del cine con la literatura», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXV, núm. 1, Otoño 2000, pp. 168-182.
- VATTIMO, Gianni: **El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación**, Barcelona, Ediciones Península, 2003.
- VIDELA, Gloria: **El ultraísmo**, Madrid, Gredos, 1963.
- VILLANUEVA, Darío: **Estructura y tiempo reducido en la novela**. Barcelona, Anthropos, 1994.
- VIÑAS, David: «Una generación traicionada», *TRAMAS, Para leer la literatura argentina*, Vol. III, núm. 7, 1997, pp. 137 -154.

- **Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar**, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- VISCOTT, David: **El lenguaje de los sentimientos**, Barcelona, Círculo de los Lectores, 1991.
- WAGNER, Frank: «"Nouveau Roman"/Anciennes théories», en: Roger-Michel Allemand (ed.): **Le «Nouveau Roman» en questions. 3: Le créateur et la cité**, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, pp. 155-175.
- WATT, Ian: **Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe**, Madrid, Cambridge University Press, 1999.
- WITTSCHIER, Heinz Willi: «Texto e contexto no romance *O Quinze*», en: **Texto y contexto en la literatura iberoamericana**, Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1980.
- YAHNI, Roberto (sel.): **70 años de narrativa argentina: 1900-1970**, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- ZANETTI, Zanetti (dir.): **Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980/1986.
- ZOLA, Emile: **Le roman expérimental**, Paris, Garnier Flammarion, 1971.
- ZORAN, Gabriel: «Towards a theory of space in narrative», *Poetics Today*, 5, Tel Aviv University Press, 1984.